

التوهج وانزياحاته في شعر علي عبدالله خليفة

وجدان عبدالإله الصائغ

حين يصوغ المبدع لوحته الشعرية فإنه يؤثثها من عناصر لا حصر لها، تستحضرها مرجعيته الحافلة بتوهج، يمنح تجاربه الشعورية مناخاً جديداً كما أنه يستدعي اللغة المدهشة ولهيبها المستعر الذي يملأ الحياة طوفان نشوة وأريحية.

وتقرن ذاكرة البحث غبطة الإنسان الأول بوهج النار، بوصفها فتحاً محيراً يهزم جبروت الظلام، وقدرة الكلمة على أن تلفح الإحساس بوقد مغلف بندى المجاز، إذ يبدو التوهج مشيناً عبر محمولات لفظية ساطعة الدلالة، أو مكنوناً في بنية النص الغاطسة.

ولو توقفنا عند بعض الرموز الأسطورية المتوهجة لأطل برومثيوس الذي ذهب ضحية رغبته النبيلة في أن يوقد في عالم الإنسان المدهم أجواء معرفية. وتجلّى طائر الفينيق رمزاً أسطورياً ينبعث من رماد احتراقه، بيد أن هذين المدلولين (برومثيوس/ الفينيق) يبدوان متضادين - على الصعيد الأسطوري -

إذ يقود التوهج برومثيوس إلى عتمة المكابدة، في حين يفضي توهج طائر الفينيق

إلى انعتاق من إसार الرماد باتجاه الانبعاث والميلاد، إلا أنهما يتواشجان في إطار التضحية من أجل الخلاص سواء أكان هذا الخلاص باتجاه (الآخر) أم باتجاه (الأنا). كما أنهما يتماهيان في قدرتهما على أن يرمزا إلى مكابدات المبدع لحظة الإبداع الفني، فالمبدع يسرق النار ليشعل في فضاء اتنا المطفآت احتراقاته، كما أنه يتجلى طائر فينيق جديد، يسعى إلى الانعتاق من إसार الهموم باتجاه فراديس مخضلة.

وما إن تقرأ قصائد مجموعة (حورية العاشق)⁽¹⁾ للشاعر علي عبدالله خليفة حتى يلفح إحساسك توهج تنغمر فيه منذ البدء، لوحة غلاف المجموعة بخضم لهيب لا قرار له، فتبدو خطوطها مسكونة بألوان الوهج المتدرجة ما بين الحمرة القانية والصفرة الباهرة والزرقة الداكنة كي تشعل في الذاكرة حريقاً يقودك منذ البدء إلى أن تتلمس حضور التوهج في هذه المجموعة التي شكل غلافها كياناً شعرياً صامتاً يشير إلى شروط السير باتجاه (المسكوت عنه). وما إن تنفتح مغاليق قصائد المجموعة أمام القراءة المتأنية حتى تفاجأ باحتفاء بين بالتوهج - بوصفه بنية شعرية تدخل في معمار القصيدة - الذي يوقد في أفق القراءة تساؤلات منها: كيف أشرت الصورة البيانية بأنماطها الثلاثة (الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية الصور الكنائية)⁽²⁾ انزياحات التوهج الدلالية باتجاه أعراف لغوية جديدة بعيداً عن قبائل التكرار والمستهلك؟ وهل استطاع التوهج بعلامته الضوئية (الألفاظ) في أن يجتاز نسقيته المألوفة المقترنة بالترديد والغياب - خارج النص - صوب تحولات مغايرة في حركتها الدلالية. وستتولى هذه الدراسة الإجابة عن هذه التحولات وعلى النحو الذي تفصح عنه السطور اللاحقة.

في قصيدة (قمر وحيد لزنايق الماء)⁽³⁾ - التي افتتحت بها المجموعة - يشكل الشاعر لوحة يغلب عليها لون الرماد الذي قد ينبعث منه وهج في أية لحظة، فهو لا يحكي قصة الألق الذي آل إلى رماد، بل قد يعبر فجأة عن عنفوان

غريب لا يتناسب مع أكداس الرماد التي غمرت الجمر، وغطته، وحجبت وقده،
في قول الشاعر:

سقيت ورود الرماد
وعالجت فيها الحروق
وأسكنتها مهجة الفجر قبل الطلوع
كنست الفناء الفسيح
وذريت ما خالج النفس
وقلت لأسمال تلك الرعود
هنيئاً لمن يرتجي مطفآت البروق
هنيئاً له الوجهة الخاسرة
أي ماء تسح به غيمة ماكرة
يضيع هباءً
إذا جاء يوماً بأرض يباب
كان رياح التشفي
على موعد في الشمال
تحيك له فكرة ماكرة
تعري جنون الفراش
وتمتد، تكشف ما قد يبوح به
غيش الذاكرة
هل ترى كان كل الجحود الذي

طال قاع الرحيل

دعا جزراً للتلاقي

وانشأ في البحر يابسة لاحتشاد الطيور

نافلة لاحتراق الفصول؟

تشهد السطور الأولى من هذه الاستهلال صراعاً مريراً بين برودة الرماد وبين بقايا الوهج المحتجب تحت أستاره الساكنة، ولذلك يلمح مخيال الصورة البيانية تصادم الألوان وتداخلها، لاسيما أن هذا الرماد المشار إليه في السطر الأول مازال يحمل سخونة الجمر ولونه المشتق من الورود (المشبه به) التي شكلت طرف تشبيهه بليغ، وكان الرماد الطرف الآخر (المشبه) والجامع بينهما لحظة التوقد الفريدة وتاريخها المخبوء تحت الرماد، ولا تسجل اللوحة تفاصيل يأس قاتم، بل إنها تعكس براعم أمل يقبع في مهجة غبش يرهص بميلاد فجر جديد واعد، وكأنني باللوحه الشعرية، بعد أن منحها الفعل (سقيت) فضاءات متنامية - تواشج بين التوهج والرماد - تضيق ذرعاً بأكداس الرماد فتلجأ إلى إزاحتها (كنست) وتفتيتها (ذريت)، زد على ذلك أن الفعل الأخير يخزن في ذاكرته أجواء عاصفة تطيح بسجف الرماد المجذبة ويتداعى الغيث بلوازمه (الرعود، البروق) إلى متخيل النص بيد أن المرجعية المنبثقة من (أسمال) و(مطفئات) تفلح في أن تزبح هذين الرمزتين المكتنزين بالعطاء باتجاه مدلولات مغايرة تماماً نحدها من خلال حوار الشاعر (هنيئاً)، الذي ينضوي تحت خيمة استعارة تهكمية⁽⁶⁾ تجمع بين التهنئة (اللفظ المستعار) التي تومئ إلى الظفر والارتواء، وبين روح الأسى والفقد وأقصى الخيبة، التي يعكسها البرق الخلب وقد فقد وميضه الباهر وانطفأ أمام جيوش الرماد وهي تحمل ذكرى التوهج وتكاد تخلو منه.

ولا تكتفي الصورة الاستعارية التهكمية عند هذا الحد، بل تتوغل في

الجرح النافر، وتبارك الخيبة، وترحل في تفاصيل المرارة، حين تشير إلى ضياع الجهد واضمحلاله واختفائه تحت أكداس الرمال هذه المرة، وهي رمال عطشى لا سبيل إلى ارتوائها، وبدلاً من أن ترتوي فإنها تخنق عطاء الغيث وتغيب دلالاته تحت ركامها الذي لا حدود له.

ويستدعي الخيال الكنائسي الريح لتحفز مرجعية القارئ صوب عطر لا يفضي إلى البهجة، بل إلى روح السماتة، وكأن هذه الريح العاتية تفوح عطر منشم المؤذن بالخراب والهلاك، ولا ريب أن حركة ريح التشفي تكشف عن بقايا الجمر وتثبت الروح فيها، فإذا بها تثير هذه الرغبة الجامحة في حشد الفراش كي ينتحر تحت وطأة الشوق العارم إلى الضوء إيماء إلى القسوة والتوق إلى ترميد رهافة الحياة.

وإذا كانت اللوحة الشعرية قد بدأت بالحروق التي يختلط فيها لون الرماد الرمز للسكون بلون الورود الحمراء المفصحة عن نضارة الحياة، فإن هذا اللون يطبع المقطع الشعري برمته، إذ يغالب وميض الجمر المختنق تحت وطأة الرماد الثقيل وتختتم اللوحة الشعرية بتجدد الاحتراق، وهو احتراق يحيل لوحة الفصول ذات الألوان المتنوعة إلى لون اللهب الذي يبتلع في أعماقه كل الألوان ولا يتبقى بعد ذلك إلا زمن بليد ملبد بالرماد والعتمة.

ولا يثير النهر في (أنا) الشاعر غير تداعيات تستحضرها الذاكرة، فسورته المنعكسة على وجه الماء بدلالة الفعل المستعار (ترأى) لا تثير فيه إحساسات الغبطة، إذ يقول:

لماذا على النهر دوماً تراى

فتى من رخام؟

.....

ليس لي فوق هذا اليباس
الذي علمتني يداه
سوى قطرة من جبين تفصد ناراً
وأنكى له النار لفح السموم
ليس لي عند هذا الحصى
غير لون النجيع
وما خلفته الدهور على صخرة قابعة
ليس لي عند تلك الفتاة التي
أحرقت خدرها أمتعة

.....
ليس لي عندها

سوى قمر أفل

وأشتات ذكرى تذوب وتخبو

وما من يد تسند اللحظة الفاجعة

وإذا كان نرسييس قد تهجد في محراب (أناه) المنعكسة على مرايا الماء،
فإن الشاعر الذي استحضر هذه الصورة الأسطورية لم تتقد في ذاكرته
الاستجابة ذاتها، وإنما خطف فحوى الأسطورة باتجاه يخدم التنامي الدلالي
للنص. ويفضح التساؤل (لماذا) مدلولات رمزية تنطلق باتجاهات متعددة، وليس
أدل على ذلك من (تمثال الرخام) الذي سلب (الفتى) (المشبه) عنفوان الحياة،
وأرهمص بعنقود التداعيات التي تسوغ هذا التحجر الميدوزي وقد فجرته إيقاعية
التكرار (ليس لي.. سوى) (ليس لي.. غير)، (ليس لي.. غير)، (ليس لي..

(سوى). فاليباس وما يحمله من ذاكرة حافلة بالجذب والنضوب يقود مخيال الاستعارة المكنية إلى حركة عنيفة باتجاه (أنا) الشاعر، ليصرح علناً (علمتني يده) كناية عن الآثار التي خلفها ذلك اليباس (المستعار له) على جدار الروح وانعكس تلقائياً على ملامح الوجه، ولكن النص لا يتوقف عند هذا الحد بل ينعطف انعطافة جديدة من خلال الأداة (سوى)، إذ يتشكل حضور للنار مرة أخرى، وبشكل صريح، في هذا المشهد الشعري يكسر توقع القارئ، فذلك الجبين الذي غصنته أجواء العطش والظمأ لا يتفصد (عرقاً)، بل (ناراً)، لتشتعل كينونة الشاعر المرموز لها بـ (الجبين) ولينزاح (العرق) المغيب بدلالته المرهصة بالإثمار إلى جذوة نار منبئة بالعطب.

ويواصل مخيال الكناية تلوين اللوحة الشعرية بالألوان الملتهبة، إذ تحضر الريح مرة أخرى ولكنها ليست (ريح التشفي) هذه المرة، بل إنها ريح الهجير (السموم) التي لا تمنح الكون إلا اليباس والانكسار، ويأتي الفعل المستعار (أذكى) فيعزز دلالات الاتقاد والتوهج.

ويشكل (ليس لي عند هذا الحصى غير لون النجيع...) بؤرة إيقاعية أخرى تفضي إلى أمكنة مفتوحة مخيفة يقيدها متخيل الشاعر بلون النجيع وما يحمله من دلالات الوحشية وقد تآزرت إحياءات (الحصى المصطبغ بلون الدم) و(الصخرة القابعة) في أن تؤثت لطبيعة ذلك المكان الملبد بالفجيعة (السيزيفية) وتضيء الاستعارة التجسيمية في (خلفته الدهور) الفضاء الزماني الممتد الذي استوعب هذه المأساة عبر أجيال متعاقبة.

ولا تحضر الفتاة في (ليس لي عند تلك الفتاة...) بوصفها كينونة أنثوية محصنة بدلالة (خدرها) بل يلفعها الرمز بهالته المشعة بكل الاتجاهات، ويعزز هذه الرؤية الفعل (أحرق) الذي ينم عن حركة واعية مدمرة باتجاه الأمكنة الأثرية عند الشاعر ويفضح احتراق الأمتعة⁽⁵⁾ افتقاد الشاعر لسبل التواصل مع

الحياة والاستمرار فيها . وهو توهج يمهد لخاتمة المشهد إذ لا يحترق الراهن المعاش والآتي حسب، وإنما ينداح هذا الإحساس باتجاه الماضي المرموز له بـ (الذكرى) التي تراءت أمام ناظره نار (تذوب وتخبو). ويعود اللون الأبيض بدلالاته المقتربة بالسكونية إلى الحضور في خاتمة هذا المقطع الشعري الذي استهل ببياض الرخام (فتى من رخام) وعاد في خاتمته إلى بياض (القمر الأفل) المنبئ عن الوحشة والغياب.

ويشهد النص مظهراً لتقنية الارتجاع الفني (Flash-Back)⁽⁶⁾ توقفاً إلى إسقاط الماضي كروية وتجربة على التوهج وكيانه الرمزي، إذ نقرأ:

كان لي

عند شط البحيرة

نافذة في البلاد البعيدة

كان طيور البحيرة عند اشتغاف الغسق

لم تناد ولم ترتجف

.....

وإن الذي أوقد الشمع

في حضرة (اللوتس) الخاشعة

أحرق الأمنيات

ومات له عند باب السماء ابتهاج

وتشكل النافذة عتبة عبور زمانية ومكانية في آن، فأما الزمانية فإنها تنتقل بذاكرة الشاعر من اللحظة الحاضرة إلى الماضي. في حين تجتاز العتبة المكانية بـ (أنا) الشاعر حدود الأمكنة الموصدة المعادية، وباتجاه رحاب محبة أغدق عليها اللفظ (بعيدة) دلالات الانفلات والغياب.

وينم الفعل (كان) عن بعدين أولهما دلالي يكتف اللحظة الفارطة والآخر إيقاعي (تشكل من التجانس الصوتي مع كأن) لينتقل بمتخيل القارئ إلى تلمس تفاصيل تلك الأمكنة الحافلة ضفافها بحركة الطيور التي أفلح مخيال النص في أن يسقط ما بداخل (أنا) الشاعر على صدادها وخفق جناحها، وتحضر الأفعال المستعارة المتصدرة بأداة النفي والجزم والقلب (لم تناد، لم ترتجف) لتسلب هذه الطيور الضاجة بالحياة كل دلالات العنفوان وسربلة أمكنتها بالسكونية.

ومادام متخيل الشاعر في محراب الماضي، فإنه وبوعي منه يعود إلى كل الصور الجميلة ليقابلها دلاليًا فتتشح بظلال قاتمة، ومن هنا تستدعي ذاكرة القصيدة الأمكنة المسكونة بالطمأنينة فتحضر أجواء التضرع بالشموع المضيئة وزهور (اللوتس) الغضة، ولكن (أنا) النص الملبدة بغيوم الفجيعة قد أسقطت مرة أخرى انكسارها على تلك الأجواء، فلا تكون تلك الشموع إلا محرقة للأمنيات ولم تعد زهرة اللوتس إلا صدى لذلك الانطفاء.

يتأسس من فعل النظر تفاعل وجداني ولوعة مكررة تومئ إلى كون ناري يمرور بحركة مستمرة باتجاه الرماد أو التوهج أو الانبعاث يسلسله صوت الشاعر وهو يختم قصيدته:

كما عودتني النيازك عند التشظي

دعوت الحمام إلى وصلة من هديل

هجعت وما من هديل

يللم ما قد سفحت

ويجمع ما باعدته الشتات

وراحت به الطير تلعب عبر الجهات

هجعت وحيداً

إلى شجر في الضحى توالد وامتد غاباً وافضى إلى سدره في بهاء اليقين

ثمة حركة دلالية تؤثر ميلاداً من وعي حاد باحترق كل شيء خارج الذات وقد كرس إيقاعية الوحشة والانغلاق (هجعت وما من هديل) و(هجعت وحيداً) - كما كثفت الأسطر الرابع والخامس والسادس هذه الدلالة - وأمام هذا الترميد لا تنهشم (الأنثى) بل تتولد من شراسة فعل (التشطي)، وما يرشح عنه من تمزيق عاطفي كينونة جديدة تتجوهر في فضاء بديل نوراني، هو فضاء يشكل طرفاً مضاداً للفضاء الذي تشطى تنفأً ورماداً وهو ملاذ جديد تهبه (سدره بهاء اليقين) مرجعيتها الحافلة باستحضار أمكنة وأزمنة عامرة بالنور والنشوة والانعقاد، زد على ذلك أن هذه الشجرة قد أغدقت على مفصلات اللوحة البيانية توهجاً سرمدياً يتجه بـ (أنا) الشاعر ومتخيل القارئ صوب أجواء روحانية سامية بعيداً عن إसार الأمكنة المتشظية وفضاءاتها الملبدة بالحريق.

تؤشر قصيدة (القطا وبركان الرصاص)⁽⁷⁾ - بطابعها القصصي - استللاً للقطا من متواليات وقائعها وفضاءاتها الموروثة والارتقاء بها إلى الرمز الحكائي المتنصل عن هويته المرجعية، إذ يقول الشاعر واصفاً ذلك الحضور المبالغت:

أسرجت خيلها عند بابي
وقالت لطير الحمام الذي يقتني إثرها:
سنقطف زهو الضحى
ونشرب تفاحة وهبت نفسها للريح
إلى أن تبين معالم هذا الطريق

وكان الزمان خريفاً ... شتاء

وفلذة جرم وضيء مكان اللقاء

تبسم بابي، ونسم عطرًا، ومدت إلى

حضن كفي كفاً دفيناً

فأطبقت كلتا يدي وكان البريق

حضوراً تلبس كل زوايا المكان

وراحت تحدث، تنشد، راحت تغني

وكنت على وتر شد بيني وبين سماها .

اناغم عزفاً وادعو الرفيق الحمام

إلى ما تالق فاض وافضى

إلى شفق في البعيد

إن القطا - بوصفها ملفوظاً إنزياحياً يستحضر شبكة من العلاقات التي تضرب في أعماق الذاكرة العربية⁽⁸⁾ - تبدو غائمة الأبعاد مسكونة بالرمز الذي يضيء بنية النص وقد جاء على هيئة بؤر للتوهج يكتنفها متخيل الصور البيانية ويستدعيها منذ العنوان الذي يقيد هذه القطا بأمكنة متقدمة يتحرك لهيبها في كل اتجاه ومن أبعد نقطة في الأفق إلى أوسع نقطة على الأرض تتشكل صورة تشبيهية طريفة تؤشر انصهاراً دلاليًا بين لفظة البركان (المشبه به) وذاكرتها المفتوحة على كل الاتجاهات، وبين لفظة رصاص (المشبه) المفصحة عن انقراض الخطر المحدق بتلك القطا منذ البدء. فالطبيعة الملتهبة العمياء المرموز لها بـ(البركان)، والحضارة المدمرة عن وعي المرموز لها بـ (الرصاص)، تتماهيان من أجل تكثيف أجواء الهلع التي تستوعب الأفق وتنزاح لتكسو الأرض حمماً تأخذ من الرصاص دقة التسديد والإصابة.

ولأن هذه القطا متشحة بالرمز فإنها ستكون سقفاً لفظياً يتحمل انزياحات متعددة، إذ تتجلى أنثى ولكنها لا تفارق سجايا القطا ورحلتها الليلة صوب موارد الماء⁽⁹⁾ بيد أن متخيل النص يستثمر فكرة هذه الحكاية في اتجاه آخر يخرق نسقيتها ويكسر توقع القارئ إذ تحط رحالها على عتبة عالم الشاعر (الموصد) المكنى عنه بـ (بابي)، ويمعن مخيال الاستعارة المكنية في منح تلك القطا (المستعار له) أبعاداً جديدة بدءاً بالفعل المستعار (أسرجت)، الذي يفصح تورية، يحيل معناها الداني إلى أجواء التأهل والرحيل، يؤشر معناها القاصي الانتقاد في عتمة الليل⁽¹⁰⁾ وهو معنى نفتنصه من الكناية التي تضمنها قولها: (إلى أن تبين معالم هذا الطريق)، لتتشكل بؤرة لونية معتمة تظلل المكان المفتوح المخيف (الطريق) بيد أن (زهو الضحى) يشكل اهتزازاً دلاليّاً في اللوحة، فربما يؤشر حضوره تصادماً بين هذا الزمن النفسي المتقد عنفواناً وبين الزمن التقويمي المعتم الذي يلفع النص بوشاحه البارد، وربما يقود متخيل القارئ إلى أن (زهو الضحى) زمن تقويمي تغيب أضوائه عنوة عتمة تلك الأجواء الملفعة بالرعب والهلاك.

وينتقل (الشاعر/ السارد) - في السطرين السادس والسابع - من العتمة التي تلفع المكان المغلق (بابي) والمفتوح (الطريق) وهما يؤشران حالة الانفصال الروحي بين (أنا) الشاعر و(أنا) (المخاطبة/ الرمز)، إلى اللقاء الذي يقرب هذه المعادلة نحو أمكنة جديدة تتسم بخصوصية مستقاة من طبيعة الضوء الساطع في (الجرم الوضيء)، فضلاً عن الحميمية المستنبطة من القرينة الاستعارية (فلذة) المفصحة عن عمق الصلة بين (أنا) الشاعر والمخاطبة من جانب، ومن الجانب الآخر بينهما كليهما وبين ذلك المكان النفسي الذي يظله زمان يكرس أجواء الأفول (الخريف) والاغتراب (الشتاء)، فهما وقتان تتعري فيهما الأشجار عن أوراقها، لتلفعها الزوابع الباردة، فتغدو هياكل خشبية خاوية لأشجار كانت ذات عقب وصداح وخضرة، نضارة تومئ ضمناً إلى رحلة خبت

ولم يفضح حوار القطاة مع الحمام - الذي شكل تكثيفاً للأجواء الأسطورية - خوفها حسب وإنما أوماً إلى رغبتها في الإكمال بحضور الآخر. ويعزز ذلك الشوق حركة اليد (مدت كفاً دفيئاً) وإيقاعية الصوت التصاعدية (تحدث - تنشد - تغني)، وتحدث الصورتان الاستعاريتان (تبسم بابي، ونسم عطرًا) إيقاعية دلالية مستقاة من التجانس الصوتي (نسم/ بسم) تؤثر حركة انفتاح عالم الشاعر الموصد (بابي) باتجاه تلك - (الأنثى - القطاة - الرمز). وتؤكد الصورة الكنائية المرتكزة إلى مهاد لمسي مألوف (أطبقت كلتا يدي) أجواء النقوش، وتصدر الصورة التشبيهية التمثيلية من (وكان البريق حضوراً تلبس كل زوايا المكان) كثافة الغبطة المرموز لها بالبريق (المشبه به) وهو لا يغمر الروح حسب، بل يمنحه الانزياح الاستعاري قدرة النفاذ إلى عالم الشاعر وأمكنته الأثيرية بقرينة الفعل المستعار (تلبس) المؤكد لفضاءات لمسية تحيل إلى الإحاطة والاشتمال إلا أن هاتين الصورتين البيانيتين في جوهرهما تنطويان على عودة تلك القطاة إلى رحاب الرمز، إذ تنزع عنها كينونتها المألوفة لتنفلت من إसार الجسد، وقد أكد هذا الانفلات الصورة الكنائية (وكنت على وتر شد بيني وبين سماها أناغم عزفاً) إذ يفصح (الوتر) اتساع الفاصل المكاني بينهما (الشاعر في أرضه/ هي في سماها) كما أشارت الصلة الأثيرية بينهما، وقد منحها (أناغم عزفاً) طابعاً موقعاً يتسق وغبطة الشاعر بهذا الحضور المباغت، ويفلح السطر الأخير في أن يكون مفتاحاً دلالياً يحيل إلى بنية النص الغاطس لما يحمله الشفق - هذا الزمن المرهص بالأفول - بين طياته من ألوان هي مزيج من رماد الحريق ولهيبه.

ويتمظهر التماهي بين (أنا) الشاعر و(أنا) (المخاطبة/ الرمز) في المقطع التالي، إذ يرد - وعبر وعي (الشاعر/ السارد) الذي يستثمر إيقاعية الارتجاع الفني (Flash-Back) - في قوله:

تذكرت من جاء بالأمس عندي

وجالس روعي، وطارح قلبي الترانيم

داخل مني العروق

تملكني شجراً مستهام

وغافلني في سجود صلاتي

وباع جنون الرياح وحمض المطر

براعم وادي الزهر

تأملت كيف الأيائل تنجو؟ وكيف القطا

يحط ويطير ويدري بأن الفخاخ

وأن الرصاص له في الطريق!

تؤكد الأفعال (جاء، جالس، طارح، داخل، تملكني، غافلني) حركة المخاطبة باتجاه عالم الشاعر واقتحامها فضاءاته بيد أنه حضور أفلح في أن يتسلل إلى تفاصيل كيانه وبدا جزءاً لا يتجزأ منه فهي قرينة (الروح) و(القلب) و(ترانيمه) الحالات. وهي نسج الحياة (العروق)، بل إنها لحظات التوهج الوجداني في محراب التعبد والتهجد المرموز له بـ (صلاتي).

وينسج متخيل النص مفارقة طريفة بين (نجاة الأيائل/ هلاك القطا) تحمل في طياتها أبعاداً واضحة الدلالة ويكون السطر الأخير لائحة تشير إلى بنية التوهج، حيث يؤدي الطريق المعبأ بلظى الرصاص وظيفه فنية، إذ تظل رائحته وصوته المروع ودخانه أفق هذه القطا العاشقة لفضاءات الحرية والانطلاق.

وتعود (المخاطبة/ الرمز) في المقطع التالي إلى إهابها الأنثوي فيخاطبها الشاعر، وبأسلوب الحوار الخارجي (Dialogue)⁽¹¹⁾:

وما أنت عند الينابيع في بؤرة

من عطايا الشمس، فإما انتقلنا

وصلنا حدود التماهي

وإما انتهيا وقود حريق

إن المكان الذي يشهد لقاءهما يزخر بالحياة المرموز لها بـ (الينابيع/ الشمس) بيد أن لفظة (بؤرة) تفلح في أن تكون شذرة فنية تعطف أفق النص باتجاه توهج خاص يمنح معمار اللوحة سمات جديدة تتضح عبر إعلان الشاعر عن رغبته في أن تتوغل هذه (المخاطبة) - التي تتماهى مع معاني متعددة، منها المعرفة المطلقة أو الومضة الإبداعية أو المكان المحبب أو... - إلى مسارب الروح وفي إطار تضاد يجلبه (الانتلاق/ وقود الحريق) و(وصلنا/ انتهينا) وهو اضطراع يرقب الشاعر احتدامه بحبيرة وحذر ويخفت صوت الشاعر ليحتدم حوار ذاتي في داخله، يعبر عنه قوله:

ما الذي قد يضير الشهاب

على قمم الاحتراق

إذا ما أثار الطريق

وأبهج في ... الظلام اتساع الرؤى؟

فالشهاب ملفوظ يشع في أكثر من اتجاه، إذ يقتنص الشاعر منه ذلك الإحياء المقترن بسرعة ظهوره وسرعة اختفائه، وبوميضه السحري الذي يشق حجب الظلام، بيد أن متخيل الصورة الكنائية لم يتوقف عند حدود الاقتناص الدلالي للشهاب، بل شاء أن يدخله في سياق انزياحي يجلي طبيعة الأمكنة والأزمنة المتصادمة دلاليًا (قمم الاحتراق/ ... الظلام) ويعكس هذا الحوار الذاتي اغتراب الشاعر إزاء هذا التصادم الدلالي بين جبلة الشهاب المتوهجة خارج النص، وسجيته غير القادرة على العطاء داخل النص، وهذا التضاد يحيل إلى بنية (المسكوت عنه)، إذ يفصح طبيعة ذلك الشهاب الخاصة، التي تغادر

فضاءاتها التقليدية ليلبسها السياق دلالات جديدة. وربما ألمح تساؤل الشاعر الذي يحمل بين طياته المرارة والأسى إلى افتقار ذلك الشهاب المكنى به عن (المخاطبة الرمز) القدرة على العطاء، لذلك شاء أن يتوهج ويخبو وحيداً منسياً، وربما أوماً هذا التساؤل إلى عبثية الإدلاج في تلك الأمكنة المطفأة الشهب.

وينعكس الإحساس بالمعاناة والمكابدة على نبرات الشاعر فتغدو تارة وجيباً خافقاً (Monologue)⁽¹²⁾ وأخرى بوحاً نازفاً (Duologue) بل إنهما يتماهيان حتى ليصعب الفصل بينهما، حين يقول:

تأملت عينين وسع المدى

واطرقت، خارج همي، أعطي المهاة

طريقاً في مامن في خبايا الفؤاد

واهمس للرمال لا يبرح بخطو السراة

والا تبوح الندوب

والا تباغتني الوحشة الرابضة

بما لا أحب، فأحسست أنني

لفرط الذي شع بالقلب عندي أذوب

إن قارئ هذا المشهد الشعري يحس إن ثمة تكتيفاً واعياً للتوهج يتحقق في خاتمته توقفاً من المتخيل الاستعاري في أن يستبطن (أنا) الشاعر، ويرصد تحولاتها إزاء ذلك الحضور المباغت لـ (المخاطبة/ الرمز)، ويفضح الفعل المستعار (شع) بأبعاده الضوئية تحولاً في ماهية القلب (المستعار له) إذ يتجلى (جذوة) عنفوان ورجاء، كما يفلح الفعل المستعار (أذوب) في أن يطلق (أنا) الشاعر من قيود الجسد ليتوحد بكيونته المرفهة مع تلك الإحساسات العارمة التي ولدها احتفاؤها المشهود بذلك الحدث.

ويحرك صوت القطاة المنكسر القوافل الدلالية باتجاه جديد يؤشر خرقاً واعياً لنسق الحكاية المفصحة عن ارتباطها الروحي بالمكان⁽¹³⁾:

قالت: الأرض شاسعة

وازدهام الوجوه عظيم

أكاد لا أستبين معالم وجه

وحتى الطريق إلى ما قصدت بعيد

ضللت، وما إني الآن في قبضة الوقت

رهن الذي، صدفة، في الطريق التقاني

أكابد حتى تراني البروق

إن نبراتها الخائفة تكشف هذا الخرق المستقى من الفعل المستعار (ضللت) الذي يفصح بؤرة دلالية تتضاد وإيقاعية الأمل المهيمنة على مستهل القصيدة (إلى أن تبين معالم هذا الطريق) إذ يتولد منهما فيض من المتصادمات منها (الاندفاع [هذا الطريق]) / (النكوص [الطريق بعيد]) و(أمل متسع [إلى أن تبين]) / (يأس مطبق [ضللت]) وبحضور اللفظ (رهن) يصل الصراع في داخل هذه (الأنا) المتكلمة ذروته، إذ يفصح عن تحول في كينونتها المولعة بالحرية ورضوخها الممض لقيد تخطيطها وانكسارها، ويبلور لفظ (صدفة) بلورة فنية تكنى عن قدرة ذلك اللقاء.

وتفصح بنية الخطاب التركيبية (أكابد حتى تراني البروق) في أن تستدعي أجواء حكاية خرافية عربية ترتكز إلى البروق بوصفها حدثاً أساسياً يؤشر زمن الغياب والفقد⁽¹⁴⁾، ولكن المفارقة تكمن في قدرة النص على أن يلبس هذه الحكاية إهاباً آخر يستلهم منها أجواء جديدة تنبثق عنها ولكنها تولد دلالات

مغايرة عن الأصل، إذ إن تلك (الأنثى/ الرمز) تعي محنتها واغترابها عن الآخر حين تعلن صراحة (ازدحام الوجوه عظيم، أكاد لا أستبين معالم وجه).

وتوقد استجابة الشاعر لتلك المكابدات أفقاً جديداً يعلن الرغبة في أن تجتاز تلك المعشوقة واقعها المسكون بالهلاك والترقب إذ نصغي إلى صوته:

قلت: يا فتنة الصحو

إن البراكين خامدة بعض حين

فيبدو السكون رخيا

يخالل من بالجوار

إلى أن تمر وتطفو الحمم

فاضبطي الوقت، إن السماء تغير

في كل يوم مسار البروج

لقد استطاعت الصورة الكنائية التي انتظمت هذا المقتطف الشعري أن تكون بوابة يجتاز من خلاله متخيل القارئ اللحظة الراهنة وصولاً إلى الزمن الآتي المقرون بالخراب والعطب. وقد كثفت صيغة الجمع (براكين)، و(حمم) عدائية المكان كما أوحى الفعل المستعار (يخالل) بأجواء التربص المقرونة بالحركة المباغتة للإنقضاض⁽¹⁵⁾ وأغدق الفعلان (تمر، تطفو) لمسات لونية قانية يتحرك وهجها باتجاه الأفق ليحيل زرقاة السماء دخاناً وينداح ليلون مهاد اللوحة. ولأن الزمن هو الهاجس الذي يلح على متخيل القصيدة، فإن قوله: (اضبطي الوقت إن السماء تغير في كل يوم مسار البروج) يعيد إلى ذهن القارئ الأجواء السحرية التي تقرن مصير الإنسان بحركة النجوم (البروج) ومساراتها، توفقاً من النص في بحث تصعيد دلالي، يجلي الفضاءات العدائية التي كانت تلف تلك (الأنثى/ الرمز).

وفي قصيدة (عند المفترق)⁽¹⁶⁾ يتبلور نسق التوهج من (مصاييح انتشاء)
 و(فوانيس) و(أقمار لهب) و(بحار مشتعلة الأعماق) و(لظى مستعر)، وكما باح به
 صوت الشاعر:

كانت الأيام أشهى

من رحيق الزهر... أصفى وألذ

كانت الدنيا خيولاً مسرجات للتمني

وميادين طراد وأراجيح لعب

ونبيذ الوقت حضناً للتشهي

ومصاييح انتشاء، وخصوراً لازاهير

استفاقت في مساء جنّ من فرط الطرب

كان خفق القلب نهراً

ومصبّ الدفقة النشوة بجاراً أشعلت

أعماقها

كل الفوانيس وأقواس قزح

يا سماء الوله الأول في الأعماق ما شئت

أكاليل من المرجان والوجد وأقمار لهب

كانت الدنيا تواتي كيف ما كنّا نشاء

شجراً كان

وكنا في عروق الشجر الطالع ماء

أه، يا غصة يوم جرعتنا مرها

يالدمع كابر العين فلم تدمع به
 ما حسبنا مطر العمر سيأتينا بكاء
 والفراشات التي رفت رفيف العاشق
 المبهور بالنور تظاها السَّعر
 وغدا لون تجليها نشيجاً صامتاً
 بين زجاج وإبر

يتشكل من حاسة الذوق المستنبطة من (رحيق، أشهى، ألد)، و(نبيد الوقت) هالة دلالية توطر اللوحة التشبيهية المشكلة من تشبيهين، أحدهما: تشبيه حضرت أركانها الأربعة من: وجه شبه (أشهى، أصفى، ألد) وطرفي التشبيه المشبه (الأيام) والمشبه به (رحيق الزهر) والأداة (كانت) التي تفصح لحظة التماهي بين المشبه والمشبه به وهي لحظة استوعبها الزمن الماضي وقيدها بقيوده، الآخر: فهو تشبيه جمع انبثق من (كانت الدنيا خيولاً مسرجات للتمني وميادين طراد وأراجيح لعب) كشفت التشبيهات البليغة الثلاثة التي شكلت قوام هذا النمط من التشبيه عن أبعاد زمنية متفاوتة تتأرجح بين عنفوان الشباب وبراءة الطفولة تعكسها حركة عنيفة - متأتية من (الخيول المسرجة) و(ميادين الطراد) - مترعة بالظفر والزهو تتجه صوب الحركة الشفيفة الموصولة بضجيج الطفولة ولهوها ويكون (نبيد الوقت) بنية تشبيهية صغيرة في لوحة شعرية منحها متخيل تشبيه الجمع سجية التنوع الدلالي إذ تتمحور حولها ثلاث صور تشبيهية ترفدها بعباءات متباينة فيحضر (حُسن التشهي) و(خصور لأزاهير استفاقت في مساء جن من فرط الطرب)، عن تحول في كينونة المساء (المستعار له) الساكنة المعتمدة صوب الأصداء الموقعة المنغمرة بالضياء والشذا، وقد كشف الفعل المستعار (استفاقت) عن الدهشة والمباغطة، ويؤشر هذا التحول المشبه به

الثالث (مصاييح انتشاء)، إذ تهب المصاييح اللوحة وقدها وقدرتها على تهميش سلطة الليل الموحشة.

وتتبلور من (كان خفق القلب نهراً ومصب الدفقة النشوى بحاراً أشعلت أعماقها/ كل الفوانيس وأقواس وقزح) صورة تشبيه ملفوف - لصيرورة خفق القلب (المشبه) نهراً (المشبه به) وتجلى (مصب الدفقة النشوى) (المشبه) (بحاراً) (المشبه به) - ينغمر جناحاه في خضم مائي يتسرب إلى مفاصل اللوحة ليلبور تضاداً دلاليّاً مع بنية التوهج - محور الدراسة - فالنهر (المشبه) يمنح خفقة القلب (المشبه به) سجية الحركة الدائبة المتجددة وديمومة التوهج العاطفي، ويتكثف حضور الماء في غضون الصورة التشبيهية التمثيلية اللاحقة فمئذ المشبه نحس اصطراعاً بين الملفوظ المائي (مصب) وهاجس التوهج المكنون في (الدفقة النشوى) يتواشجان في إطار حركة اتساقية باتجاه التماهي مع المشبه به، الذي ارتكز إلى موجة عارمة من التصادم بين (البحار) وحركة الاتقاد المستقاة من (أشعلت أعماقها كل الفوانيس وأقواس قزح)، وهي حركة تؤشر هيمنة (الليل/ النهار) بوصفهما فضاءين متعاقبين يستقيان (من الفوانيس) التي تستدعي أجواء ليلية مضمخة بعبق التراث ومن (أقواس قزح) المفصحة عن تواشج وهج الشمس بانثيالات المطر. وتفلح صيغ الجمع (بحار) و(فوانيس) و(أقواس قزح) و(أعماق) في أن تصوغ عالماً شاسعاً منحه الفعل المستعار (أشعلت) فضاءً متوهجاً غيب ذاكرة الألفاظ وقادها باتجاه ضفاف جديدة متقدة.

ولأن هذا التوهج مقيد بأجواء الماضي فإن (الولة الأولى) وما يحمله من إحساسه الدهشة والجدّة هو الذي يستحضره متخيل الاستعارة التشخيصية المترع بالاحترق والإشادة المستنبطة من (أكاليل المرجان) و(أكاليل الوجد) وهما يكتنيان عن الشوق إلى استدعاء ترانيم الغوص والعودة إلى رحاب البحر، وقد كرس (أكاليل من أقمار لهب) التوق إلى هتك سجايا الليل، والاجتياز به صوب نهار جديد. ويتنامى الوهج الروحي - المتسلل من اللحظة الفارطة - حتى يصل

إلى ذروته حين يعلن صوت الشاعر (كانت الدنيا تواتي كيف ما كنا نشاء/ شجراً كان/ وكنا في عروق الشجر الطالع ماء) مفصلاً عن هندسة بيانية تؤثر حضور تشبيه مقرون مركب يعقد مقارنة بين (الوله) (المشبه المعنوي) والشجر الطالع (المشبه به المحسوس) وبين (أنا) الشاعر المتحدث بصوت الجماعة (المشبه) و(الماء في عروق الشجر) وتمور هذه اللوحة الشعرية بحيوية مستنبطة من حركة الحياة ودبيبها في خلايا الشجر المشرب بأغصانه إلى الضوء والعنفوان.

وتلف نغمية تكرر (كانت، كان) و(كناً، كنأ) ذاكرة النص، كما ييوج ضمير الجماعة (نا، نا) عن اندماج (أنا) الشاعر في (أنا) المخاطبة وهو اندماج غير متأت من الحاجة إلى الآخر، بل النشوة في حضوره والاستئناس به.

إلا أن هذا التوهج يصطدم بلفظة (آه) التي تشكل بلورة إيقاعية تنعطف بالنص باتجاه توهج آخر تشهدده اللحظة الراهنة يفضي إلى رماذ وسكون، حيث تتحول بنية الصورة البيانية - وبمكابدة جمالية - من تحفيز متخيل النص في استحضر الصور الزاخرة بالعنفوان من رحم الماضي وعقد ماثلة تشبيهية بينهما إلى الترميز الكنائي الذي يرتكز في تقنيته على منح متخيل القارئ ساحة الوصول إلى كينونة المكنى عنه الذي يتوق النص إلى إخفاء ملامحه مكابرة وأسى فهامي (الفراشات التي رفّت رفيف العاشق المبهور بالنور/ تظاها السعير/ وغدا لون تجليها نشيجاً صامتاً/ بين زجاج وإبر) لو تلبثنا عند هندسة توزيع الأسطر الشعرية لوجدنا أن السطر الأول استوعب لحظة النشوة وخفقة الوجد التي أبرزتها موسيقية (رفت) و(رفيف) في حين كشف السطر الثاني عن مكنن الهلاك (تحول النور إلى لهب) وفي إطار ثنائية ضدية شكلها (الشغف بالآخر حد الانبهار/ قسوة الآخر) وبذلك تتولد من هذه الثنائية (النور/ السعير) حركتان، متصالبتان، سريعتان، الأولى مغتبطة (مبهورة)، والأخرى مرتدة (تظاها) ويأتي السطر الثالث كي يتقصى تفاصيل الاحتراق في إطار عودة

واعية إلى التشكيل التشبيهي، إذ لا يسهم حضور أداة التشبيه (غدا) في ترسيم الحدود الفاصلة بين المشبه (لون تجليها) والمشبّه به (نشيحاً صامتاً) بل إلى بعث شذرة تراسلية تؤكد ذلك التحول المريع، زد على ذلك أنها تواشج بين (مكنون الأنا [التجلي، الصمت]) و(خارجها [النشيح، اللون])، ويفضح السطر الرابع (بين زجاج وإبر) طبيعة المكان المغلق الذي وجدت تلك (الأنا/ الفراشة) نفسها محشورة في وقده تكتيفاً لعدائية المكان وتوقه للافتراس، حيث أن ثمة حركة متازرة تنطلق من (الإبر) الملتهبة و(الزجاج) المتوهج باتجاه (أنا) النص - التي شكلت الفراشة معادلاً موضوعاً لها - تكريساً لبلادة الأمكنة التي تشهد احتراق الألوان المرهقة الرامزة للحياة. وهو ما يسوغ استهلال القصيدة بقول الشاعر:

سفر كان

وكنا في ارتياد السفر الفاتن طيراً

حدثت عنا فصول الريح من عام لعام

حدثت عنا المسافات التي نجهلها

والفضاءات التي نهجرها

حدثت عنا بلاد من عقيق وزبرجد

تلك من خوص جريد النخل

أعطتنا ملاذاً

حدثت عنا بلاد

فتقاسمنا المحطات التي تؤوي

تبادلنا صباحات المرافئ

وعشقنا وهج الشمس وترديد نشيد

لرجال متعبين

وتضورنا من الشوق، شربناه نقياً

إن هاجس الاغتراب هو السلطة المهيمنة على هذه الاستهلاله التي عكست حركة (الأنثى) مرغمة باتجاه أمكنة غريبة متخذة من الطائر إهاباً تجسيمية، مكتنزاً بدلالات الحرية والانطلاق وقد كان السطر الأول أشبه ما يكون بقرار يعلنه النص منذ البدء (سفر كان) ثم يتكرر ملفوظ (السفر) مرة أخرى في السطر الثاني ليتلوها حركة باتجاه (المسافات التي نجهلها) ولكن ذاكرة النص في غمرة البحث عن (ملاذ) و(مأوى) تبقى متعلقة بأهداب الأمكنة التي يمدّها (النخل) بظلاله، ويسترخي على وسائدها (البحر)، وهي أمكنة شاءت مخيلة الانزياح البياني أن تدرج فيها الألق، فثمة ألق نادر يظل تلك الأمكنة المدثرة بـ (العقيق والزبرجد) وقد أغدق عليها ضمناً دلاليتهما الجامدتين، لذلك سرعان ما يستدعي النص (جريد خوص النخل) معادلاً واضح الدلالة لتلك النفاسة الموات، وقد يحيل (ترديد نشيد لرجال متعبين) إلى أجواء الغوص الملتهبة بـ (وهج الشمس) وترداد (اليامال) المنبعث من عمق النفوس التواقّة إلى مواصلة الجهد المثمر ويعكس السطر الأخير حيرة الشاعر إزاء هذا الولع بتلك الأمكنة فيتنامى الشوق فإذا به زاده وقوته الذي يتوغل إلى الأعماق فتشربه العروق.

تفصح قصيدة (عاديّات الليل)⁽¹⁷⁾، منذ العنوان عن حركة متخيل الصورة البيانية باتجاه تغليف النص بالدجنة وإطفاء جذوة التوهج فيه، بيد أن النص ينحو منحى آخر، حين يقول الشاعر:

أه، ما أطول مسرانا

وما أقسى ظلاماً

تشرق الشمس، ولا يبرح يوماً

جائماً، ملء السريرة

إنه الهم إذا طال، وهذي
 عاديّات الليل، والخيّل المغيرة
 أي نجم راعش مات
 وكلنا نقبس النور شظايا
 من ثوانيه الأخيرة!
 أسرجي الخيل المعافاة، استنيري
 قبس القلب، هلمي
 نطرق الموصل، وجه الريح
 يا ما أحوج الإنسان في العتم
 لقنديل البصيرة

إن متأمل هذا المقتطف الشعري الذي شكل خاتمة قصيدة (عاديّات الليل) يجد نفسه إزاء احتدام دلالي بين (العتمة والتوهج)، وما يتولد عنهما من إحياءات، يبدأ منذ لفظة (أه) التي شكلت أفق انتظار تقليدي يفتح منذ البدء نافذة باتجاه (المسكوت عنه)، فثمة مرارة شرسة تتسلل إلى كيان المحكي الشعري تفضحها صيغتنا التعجب (ما أقسى) (ما أطول)، وكما نلمسها في العتمة المستقاة من حركة التخبط والمكابدة (مسرانا) تحت أستار (الظلام) وحندسه، وتؤشر لفظة (دوماً) تشفيراً انزياحياً يؤكد حتمية انهزام الوهج (الشمس) إزاء استبداد الظلام الذي يأبى أن (يبرح مكانه).

ويكشف متخيل الاستعارة المكنية من خلال (ملء السريرة) و(الهم إذا طال) والقرينة الاستعارية (جائمة طبيعة تلك الدجنة النفسية التي منحها اللفظ (ملء) دلالات الاشتمال الانغماس).

ويوضح السطر السادس تعالفاً إيقاعياً تتواشع خيوطه الدلالية مع عنوان القصيدة ومفتاحها (عاديات الليل) يرفد بنية القصيدة ببعد (دينامي) يعكس صداماً محتدماً يتشكل من أجواء المعركة الكامنة في (عاديات الليل + الخيل المغيرة)، وهي حركة تستهدف بؤرة الضوء المرموز لها بـ (النجم) الذي يفتح بحضوره بصيص الأمل في الأفق المدلهم، كما أنها تفضح تأهب تلك الفلول وتربصها بـ (أنا) الشاعر، فثمة حركة التسلل المستقاة من القرينة الاستعارية (عاديات) وحركة أخرى مبالغته عنيفة (الخيال المغيرة) تروم هتك حجب الآخر، وتتماهى الحركتان في إطار السعي إلى الاستلاب والنفي.

ويعكس تساؤل الشاعر الملمع بالمرارة (أي نجم راعش مات وكنا نقبس النور شظايا من ثوانيه الأخيرة؟) لحظة الالتحام واختلاط الوجوه - إبان المعركة - كما أنه يؤشر تضاداً دلالياً مع مستهل المشهد الشعري، إذ تتسلل حركة الضوء الشحيح (شظايا نجم) وهي تتجه من الخارج إلى داخل (الأنا) (نقبس النور) في حين تشهد استهلاله النص انغلاقاً واعياً من الذات على نفسها وانتحار الضوء المتوهج (تشرق الشمس) عند أعتابها ويفلح هذا التضاد في أن يرهص بتحول سيحصل في كينونة تلك (الأنا) باتجاه النور والحياة.

ويمكن أن يستشف من نعت النجم بـ (الراعش) تورية تكمن في أن هذا الملفوظ يعكس بعداً ضوئياً، يستنتج من تناوب التائق والخفوت وتعاقبهما، وهو مدلول يتسق وأجواء التوهج المرموز لها بـ (نقبس، النور)، وأما البعد الآخر، فإنه يستوحى من السقف المعجمي لـ (راعش)، إذ يحيل إلى السعي صوب القتال، وهو ما يرشحه (مات، ثوانيه الأخيرة).

ويعكس السطر العاشر خاتمة الصراع، إذ يكشف حوار الشاعر المسموع (اسرجي الخيل المعافاة، استنيري قبس القلب هلمي) عن توق النص إلى ترميم الجراح بغية الانطلاق من جديد باتجاه النور والخلاص، وقد كشف

هذه الإحياءات فعلاً الأمر (أسرجي، استنيري)، واسم الفعل (هلمي) وهي علامات صوتية تستوعب بعداً زمانياً عريضاً ينطلق من الراهن المعاش باتجاه المستقبل فضلاً عن أنها أفعال تؤثر حركة دلالية متألّفة ومتخالفة ووفق التنضيد الانزياحي الآتي:

أسرجي —————> حركة المخاطبة باتجاه الآخر

هلمي —————> حركة المخاطبة باتجاه (أنا) الشاعر

استنيري —————> حركة الوهج باتجاه (أنا) المخاطبة

تتواشج فضاءات هذه الأفعال مشكلة شبكة علاقات جديدة يمنحها الانزياح الاستعاري - صيرورة القلب (المستعار له) شعلة بدلالة اللفظ المستعار (قبس) - دلالات متوهجة يؤازرها المعنى القاصي للتورية المشكلة من (أسرجي) وهي تؤثر توقفاً إلى النور الرامز لاتضاح الرؤى والمفضي إلى توحد روحي يوضحه الضمير (نحن) المستتر في الفعل المضارع (نطرق) المكنى به عن حركة عنيفة من تلك الأناتين، باتجاهين: انصرف الأول إلى الرغبة في اقتحام الأكوان (الموصدة) والعبور إلى ضفافها بعيداً عن أجواء الوحشة، وأثر الثاني السعي إلى تهميش الملامح المعادية المرموز لها بـ (وجه الريح).

وتتبلور عضادة إيقاعية تؤثر تعالفاً تركيبياً بين مفتتح النص وخاتمته (آه + صيغة التعجب [ما أطول]) في مقابل (يا + صيغة التعجب [ما أحوج]) إذ يغيب مسرى المكابدة ليحل محله (قنديل البصيرة) المفصح عن قدرة التوهج البصيري على أن يغدو ألفاً بصرياً يغمر الأمكنة المعتمة. كما يشي اللفظان (آه/ يا) عن تحول في رؤية النص من التفجع من الآخر والانغلاق على (الأنا) إلى الرغبة في محاورة الآخر والاستنجاد به.

المشهد الشعري الذي بدت فيه (أنا) الشاعر منغمرة بالعمّة على الرغم من وهج (الشمس) في حين شهدت الخاتمة انبثاقاً للنور من داخل تلك (الأنا) وإن انحسر الضوء وغاب.

في قصيدة (يلتقي الغريب)⁽¹⁸⁾ يحتضن التوهج أجواء قصصية تتعلق بأهداب المكان (الهادئ) الذي يشهد لقاء لغريبين، تحاصرهما الذكرى بوطأتها وثقلها، ويغمرها زمن معاد (بخيل)، بيد أنه يغادر سجيته كي يمنحهما ساحة اللقاء إذ يريد:

أرعى المكان هدومه
واستوقف الزمن البخيل دقائقاً
من وقته كي يلتقي الغريباء
وأطل عند لقائنا شجر، تألق بالندى
وأطل طير أزرق
شالت وحطت ريشه الأنواء
أشعلت قنديل الحديث، تألقت
في الصمت روح شفها الإصغاء
عيناك أضفت للحديث مواجداً
وتلونت بحضورك الأشياء

يظل مخيال الكناية المشهد القصصي بألوان الخضرة المتوجة بأكاليل الندى تكتيفاً لاحتفاء الطبيعة (شجراً وندى) بلحظة اللقاء الفريدة التي تختزل في ذاكرتها رحلة عمر كاملة ويشخص (الطير الأزرق) بوصفه رمزاً لونياً من رموز التوهج إلا أنه ما يلبث أن ينعطف باتجاه الأفول بحضور السطر السادس (شالت

وحطت ريشه الأنواء) وقد كشف التصادم الدلالي (شالت/ حطت) عن عدائية الزمن المرموز لها بالنوء الشرس الذي أصاب جناح الطائر وآلة انطلاقته في سماء الألق الدائم، فغدت زرقته نتفاً لا حياة فيها. ويفلح هذا التحول في أن يوقف انثيالات إيقاعية الغلبة المتشكلة من تكرار (أطل، أطل) وربما بدا ذلك الطائر معادلاً موضوعياً (لأنا) الشاعر المتناعة بهجير الغياب والفقد، مثلما تجلت (هي) شجراً مخضلاً وملاداً يغدق فضاءات العطاء والأمان.

ويتقصى التشبيه البليغ تفاصيل ذلك اللقاء، فلا يكون الحوار المسموع (Dialogue) إلا (قنديل حديث) لقدرته على أن يحيل إلى عالم الذكرى العذبة، فإذا بها شاخصة ماثلة بكل تفاصيلها الجميلة، ويفصح تسلل ذلك الصوت (المشبه) شعاعاً متوهجاً إلى كيان (الأنا) المصغية عن كناية تستوعب في بنيتها التراسلية زمانين متصادمين، الأول: ماضٍ مقترن بغياب اللون والصمت المطبق وحاضر مترع بالصوت الموقع والألوان الباهرة.

ويعكس متخيل التشبيه البليغ تفاصيل ذلك اللقاء من خلال تناظر انزياحي بين التأثير المبهج لتلك النبرات الرخيمة (المشبه) وحركة الضوء في القنديل مفتتة للعتمة وقد فضح الفعل (أشعلت) التوق الواعي في التواصل مع الآخر، كما أنه أوماً ضمناً إلى استجابة الشاعر لذلك الشوق الذي لم يغيب الشغف في إذكاء (وقد) الذكرى، إذ يقول:

يا وردة عبر الحديث تفتحت

ظماً، وظل البوح متصل الشذى

ماذا أقول؟؟ وبيننا

وقد من الوجد الذي لا ينطفي

من يا ترى يطفى شموع القلب حين

تضاء؟

هاك أشعلي كل الفؤاد، وقربي

بيست هنا كل البيوت

وأمعنت فينا جفاء لمسة بشرية سراء

تشفي غليل الروح في أزماتها

تحنو وتغدق فيضها

لتظل تحلم بالندى الرمضاء

كأننا في حضرة هذا المشهد إزاء بوح متصل يستبطن إحساسات الشاعر إزاء تلك الأنثى ويعزز هذا بؤر التوهج التي نضدها النص فظهرت صريحة طوراً من خلال (وقد من الوجد الذي لا ينطفئ) و(من يا ترى يطفي شموع القلب حين تضاء) و(هاك أشعلي كل الفؤاد)، ومتضمنة أخرى عبر (يا وردة عبر الحديث تفتحت) و(الرمضاء). كما يكشف أسلوب الاستفهام (ماذا أقول؟)، (من) عن حيرة الشاعر إزاء هذا الغياب الذي خلف جرحاً نازقاً، وربما أضاء ضمناً الطبيعة العدائية للفضاءات التي تلف تلك الأنثى، لاسيما أن تساؤله (من يا ترى...) يحمل في طياته استبعاداً جازماً للعودة إلى عتمة الانطفاء مرة أخرى، معززاً حالة الأمل التي يعيشها لحظة اللقاء، وحلمه بأن يسترجع لحظات سعادته، سعادة اللقاء، المحصن بوهج أشواق حقيقية يكرسها قلبان لا قلب واحد هو قلب الشاعر، الذي يدعو عليه (بالاشتعال) على يد من يحب، وهو اشتعال يفضي إلى توهج ورماد، ولا تنغلق القصيدة على هذه النهاية إذ تختتم بشوق (الرمضاء)، قرينة الاشتعال والمكابدة، إلى أن يغمرها الحلم ولو بالندى الشحيح، كي يخف هذا الاحتراق الذي بدا قدرياً وطبع اللوحة الشعرية بطابعه.

يتمدد فضاء الفجيرة كي يستوعب أبعاد قصيدة (زهرة الندم)⁽¹⁹⁾،

مشكلاً مشهداً دينامياً يكشف عن آليات التحول في (أنا) النص صوب أكوان
متخمة بالشتات إذ يرد:

فاجعة تلك الحكايات التي

نجاة تبدأ بانفلات ما نحسه من عاطفة

فاجعة نهاية انبهارنا

وعصفنا الجميل لحظة اندفاعنا

وفاجع فينا التلاشي، والوحدون تحقوي

عزيز حلمنا، يفوص دونما قرار

دونما يد تمد، فاجع بنا الشعور

بالتبدد البطيء والضمور

ودمعك المسبق الذي يمهّد الطريق

للحريق كي يطال كل شيء في هدوء

أشربه، ولا يبين في المكان حاضراً

سوى رماد الامكنة

يشكل تكرار (فاجعة، فاجعة، فاجع، فاجع) مرآيا دلالية تعكس إيقاعية
الأفول والاحتراق في خضم زمنين متلاطمين أحدهما ماض يتسلل من خارج
النص وهو زمن يحفر مكانه على جدار الروح بحكاياه المورقة بندى الوجد
والانبهار والاندفاع اللذين لكن هذه اللحظات مهزومة متقهقرة إزاء حاضري جثم
بقائمة على أفق المحكي الشعري.

ويتنامى البناء المعماري للنص حتى يصل ذروته بحضور الانزياح

الاستعاري - الذي استوعب الأسطر الخامس والسادس والسابع - إذ نسمع

حشرجات (الأنا) الملتاعة تحت وطأة أجواء كابوسية، وهي ترقب انفلات الحياة رويداً رويداً من جسد الحلم (المستعار له)، وقد فضح لفظ (الوحوّل) الطبيعة العدائية للأمكنة وحركتها المبالغية التي تتربص بذلك (العزّيز) وتشهد موته ببلادة كما أعطى الفعل المستعار (يغوص) دلالات جديدة تتباعد عن إثمار المسعى المهلك، وتقرب من عبثيته ولا جدواه، وتفلح إيقاعية تكرار الضمير (نا) في (انبهارنا)، و(عصفنا)، و(اندفاعنا)، و(حلمنا)، (بنا) أن توقد في ذهن المتلقي وأفق انتظاره فيضاً من احتمالات.

وتشهد الأسطر الأخيرة - التي شكلت مفتاحاً دلاليّاً لاستجلاء بنية النسق الغائب - حضوراً مكثفاً للتوهج المؤذن بأقول وشيك يتحرك حركة دائرية ملتبهة تنطلق من (أنا) المخاطبة التي أشر انفصالها عن عالم الشاعر الضمير (ك) في (دمعك) لتتجه بسعيها صوب (أنا) الشاعر المستجيبة لفعل (البكاء) الموحى بحالة الانهزام القصوى ويكشف الفعل (أشربه) عن انتقال هذه الحركة - وعبر حاسة الذوق - من الخارج إلى الداخل إذ نلمس دبيب الحريق في كيان الشاعر وتوغله إلى مسارب وعيه ويفلح الفعل (يبين) بسبب من طبيعته البصرية في أن يعكس اتجاه حركة الحريق إذ تكون بحضوره من الداخل إلى الخارج فيتراءى اجتياحه محيط الشاعر وأمكنته الأثيرة إذ يظل لهيبه ملامح المكان مخلفاً رماداً رامزاً للموت والعدم.

ويتمظهر عبر هذا المقتطف الشعري انزياح توافقي مشفر بين موت (الحلم) اختناقاً وانغمار (أنا) الشاعر في رماد الأمكنة يتيح لمتخيل القارئ أن يتوغل مع النص راصداً حدث الدخول في متاهات الفقد المثخنة بعظمة الوحوّل ووهج الاحتراق. ولا يقترن الندم حين يتفاقم الإحساس به إلا بالجحيم، إذ يرد:

وما هو الندم

عذابنا المغلف الدفين، كلما

خامرنا مرة.. نموت في الجحيم مرتين

أواه يا عذابنا النبيل، زهرة

تعيد ... من رأى

وأطلق الحمام التي بصدرة تتوق

للبدء من جديد!!

من أين يا ترى ستقطفين زهرة الندم

بستانك الفسيح للقلوب مقبرة

وزرعك النضيد للتشفي والعبث؟؟

من أين يا ترى ستقطفين زهرة بعيدة المنال

والحب يبقي جذوة السؤال؟؟

لا شيء في اليدين غير ذكرى لحظة

هارية تخالج الزمان

راكضاً بهم بالعبور

تتأسس بنية التوهج هنا من تشكيلات بيانية استحضرت اللحظة الفارطة ودمجت ذلك بالراهن، بحيث نشهد مرة أخرى تصادماً دلاليًا يؤكد انهزاماً لـ (أنا) النص كرسنها الكناية المتضمنة في (نموت في الجحيم مرتين) وهي صورة تشعل في الذهن تساؤلاً محيراً هو: هل كانت (أنا) الشاعر هي مصدر التحول في رؤيته إزاء الآخر وبرمه به؟ أم أنه أشر تحولاً لـ (أنا) الآخر؟ ويبقى هذا التساؤل إشكالية مخضلة تفضي إلى متواليات دلالية تعكسها تشظيات (الأنا) الساردة في حضرة (زهرة الندم) بوصفها عنواناً للقصيدة وحضوراً دلاليًا مكرراً في معمار الصورة التشبيهية إذ إن هذه الزهرة (المشبه به) قد شكلت منذ البدء نصاً مشفراً يلقي الضوء على عالم القصيدة مبلوراً

فيضاً من الارتجاجات الدلالية التي لو اقتنصنا واحدة منها لبدا الندم (المشبه) نضراً غصاً، يستلهم من الزهرة سجايها، ولكنه في المقابل يمنحها تاكله واحتراقه بل ورماده، فهذه الزهرة لا يمكن أن تتراءى لنا إلا متقدة ترمز لديمومة العذاب وقد كثفها تصريح الشاعر (نموت في الجحيم مرتين) كناية عن الحركة المتعاقبة لتلك المكابدات، بيد أن الشاعر وفي عمق هذه المأساة يأمل في أن ترتدي هذه الزهرة (عطرها - لونها - ملمسها) فتنبعث الحياة في الحلم، فإذا به يتضمن بعبير التجدد مزيجاً رماد الضجر ومطيحاً بسطوة الإحساس بالذنب (الندم) إذ تستوعب الأسطر الرابع والخامس والسادس والسابع كناية تشي بقدرة الحياة على أن تمنح فرصة البدء من جديد واسترجاع أجواء التوهج والتعلق بأهداب الحلم وألفه. وتشبي المقاطع الصوتية (ها، هو، أواه) بعمق المعاناة وتوق النص إلى بعث متنفس نغمي يخفف حرقه اللوعة وصدى الاحتراق.

وتتضافر المحمولات اللفظية المسكونة بالتوهج (قنديل) و(نور سرمدي) و(احترقي) في أن تهب خاتمة قصيدة (حورية العاشق حرة المعشوق)⁽²⁰⁾ ظلالها المنتقدة إذ يصلنا صوت الشاعر المتأمل هذه الحورية:

كأنما اليوم أراك... أو أرى هناك

خيال قنديل بزيت ...

في الدجى مضاء

فاخترقي الديجور.. وأصلي

واخترقي فراشة الطيب بنور سرمدي

ليس أجدى من عناق النور

حتى الموت

في ليل طويل دونما انتهاء

ثمة أكثر من بنية مشفرة تحيل إلى بؤرة النص منذ البدء فلفظة (كأنما) و(أو) تبرز الحيرة والتأرجح ما بين الشك واليقين مما يوحي بأن ما جاء بعد (كأنما) وانتظمت، ما هو إلا ضرب من التمني والرجاء، وأما لفظة (اليوم) فإنها تشي بلحظة التحول في رؤى الشاعر إزاء تلك المخاطبة تؤزارها الحركة المضارعة التي كشفت عن رؤية بصرية وبصيرية معاً (أراك، أرى) إذ يؤسسان مفصلاً زمنياً ينبئ عن اللحظة الراهنة (الآن) والانطلاق في رحاب مستقبل ينشده الشاعر، زد على ذلك أن (أراك) تؤدي دوراً مزدوجاً في بنية الصورة التشبيهية التي انبعثت من (أراك... خيال قنديل بزيت ... في الدجى مضاء) فهي (أداة تشبيه + طرف تشبيهي) (أرى + ك) وهي مهمة ليست سهلة أن يتصاعل الحيز المكاني للمشبّه، حيث يبدو مندغماً بأداة التشبيه التي تفلح في أن تداخل بين صورة المشبه (ك) والمشبّه به (خيال قنديل بزيت). بحيث يبدو أن من جنس واحد لينفتح باب التأويل أمام متخيل القارئ فينتقي وجهاً واحداً من وجوه الشبه العديدة التي تجمع بين طرفي التشبيه، وربما يكون أحدها هو سرمدية التوهج وقدرته على الإطاحة بأستار الدجى، وفي إطار حركة دلالية ملتبهة تشع من داخل تلك الذات باتجاه العالم الخارجي المدلهم لتغمر ما حولها بالنور.

ويؤكد السطر الثالث، وعبر صيغة الأمر التي خرجت إلى معنى التضرع والرجاء (اخترقي، واصلي)، الرغبة في أن تجتاز تلك المخاطبة اللحظة الراهنة باتجاه المستقبل وفي إطار احتدام عنيف بين التيه واليأس المرموز لهما بالديجور، والجمال والسلام المشار إليهما بالنور، ويكشف الفعل (واصلي) صعوبة المسعى وعمق المكابدة، كما أنه ينم عن إيمان الشاعر بكيونيتها الراضية لقيود الظلام.

ويشكل حضور الفعل (اخترقي) خرقاً دلالياً في نسق الفعلين (اخترقي... واصلي)، مجلياً تحولاً آخر في تلك (الحوارية/ الرمز) ونزوعاً صوب فضاءات روحانية سامية، بعيداً عن سلطة الجسد، كما أنه ينم عن وجد الفراشة المتوارث

بمنابع الضوء زد على ذلك أن الصورة التشبيهية البليغة (احتراقي فراشة الطيب) قد صهرت عطاءات ثلاث حواس (اللمس والبصر والشم) في بوتقتها، ليتكاثف تأثير هذه المخاطبة فتغدو أفقاً متوهجاً وأثيراً معطراً. ويفزع متخيل النص من أن يؤول ذلك الاحتراق رماداً وهشيماً، لذا فإنه يستدعي (النور السرمدي) كاسراً بذلك توقع القارئ الذي سيشهد تحولاً في كينونة الاحتراق إذ يتراءى وقد دائماً وتوهجاً... وقد ركز التجانس الصوتي بين (اختراقي)/(احتراقي) تماهياً بين بعيدين أحدهما رصد عنفوان تلك (الأنا) والآخر كشف عن مواجهة الليل النفسي الذي يطبق على ثنايا المشهد الشعري ومجابهته روحاً وكياناً كي تبقى رمزاً فينيقياً ممزوجاً بضوء النهار وسرمدية بزوغه.

ولأن قصيدة (في التجلي والتضاد)⁽²¹⁾ تعكس مكابدات المبدع، وهو يشكل فراديس النص، فإن ألفاظ التوهج تحتشد في نسيج اللوحة الشعرية، فثمة (النار)، (الاشتعال)، (التألق)، (التوهج)، وسنرصده في هذا المقتطف الشعري تفاصيل الإبداع الفني، حين نصغي إلى وجيب الهاجس الإبداعي في حضرة حورية أخرى للعاشق:

أراد لها أن تكون الحبيبة

وظل الرفيق الموانس

أخت التواؤم... بنت الدوالي

وام الدراري... صديقته مدلجا

في حروب الظلام

شريكة نشر القلوع، وإبحاره

لاختراق الشذا، واشتعال الذرى

.....

أراد لها أن تكون الغواية حتى الأبد
 أراد المعاني التي لا ترى
 وتترك عند انبثاق الشعور
 نفاذ البصيرة.. عند التمازج الرؤى
 وانكشاف الغطاء.. احتداد البصر
 أراد لها أن تكون الذي لا يحد

نستشف من صورة المعشوقة أكثر من ملمح يعكس سجيته الحميمة التي تؤشر - الانتماء (الأم)، والامتداد (بنت)، والتوافق الشكلي (أخت، ظل) - حد التطابق (التوائم) والتناظر الوجداني (حبيبة، شريكة، صديقة)، زد على ذلك أن هذه (الأنا) المؤنثة تستمد من الحواس الخمس كينونتها وعبر شبكة من الصلات الجديدة التي تفضح توغل هذه (الأنثى/ الرمز) وتوحيدها مع كيان الشاعر، إذ تتسلل إليه عبر حاسة الذوق (الدوالي) وحاسة الشم (الشذا) وحاسة السمع (الرفيق الموانس) وحاسة اللمس (نشر القلوع، اختراق) وحاسة البصر المستوحاة من التموجات الضوئية لمكانين متضادين (السما [الدراري] الأرض [اشتعال الذرى]).

ويلتمع الرمز في ماهيته حين تعكس الصورة الكنائية انفلاته من قيود الحواس ودخوله كون التجريد، إذ يتجلى عبر أكثر من مفهوم، فهو (غواية) تارة (معان) أخرى، كما أنه (الشعور) و(البصيرة) و(الرؤى). وتتكاثر هذه الومضات في بنية الصورة الكنائية المنبثقة من (أراد لها أن تكون الذي لا يحد) حيث نستبين طموح الشاعر في أن يعانق... واللانهائي عبر هذه (الحبيبة/ القصيدة)، ويبلور تكرار (أراد لها أن تكون) إيقاعية هذا الطموح الذي لم يكن وليد اللحظة ورهين الآنية، بل إنه جهد منظم ورغبة في رسم فردوس معنوي، تشكله هذه الومضة الإبداعية الباهرة.

وتستجيب الطبيعة بغيمة الرامز للخصب والنماء لهذا الحضور الباهر
إذ يقول الشاعر:

تشابك غيم كثيف

وأسفر نور شفيف

تألق ورد لوجد يداهم، يظمى يروي

وأشرق خفق بعيد قريب

تناات مشاعر تدني وتدني

وشب الحريق الجميل بقلب الأزل

يصلح هذا المشهد الشعري أن يكون مفتاحاً للقصيدة وعنوانها، إذ يتكاثر التضاد (يظمى/ يتضاد) (يظمى/ يروي) و(بعيد/ قريب) و(تناات/ تدني) ليعقبه تجلي للقصيدة يفصح عنه انثيالات الأفعال (أسفر/ تألق/ أشرق) زد على ذلك الحريق الذي لا يحمل بين طياته رماداً ودخاناً واندثاراً وإنما يقتصر في اشتعاله على ألق النار القادر على تحدي شبح العتمة، لاسيما أن النعت (الجميل) أزاح الحريق عن سجيته المدمرة وانعطف به إلى ملامح أخرى هي ألصق بسجية التوهج المبهج الرامز لاحتراقات (الأنا) في حضرة القصيدة.

كما أن لفظ (الأزل) يفصح سرمدية ذلك التوهج الذي لا يمكن أن تخترمه الخيوط السوداء ولا يعتوره الخبو والانطفاء، وقد أرهص بهذه الدلالات حركة نشر القلوع والإبحار صوب (الذرى المشتعلة) الموحية بتقهقر العتمة واتساع مساحة الضوء.

يميل الشاعر في قصيدة (صباح الخير عيناك)⁽²²⁾ إلى تشكيل صورة

تفجر من فعل الرؤية مشهداً دينامياً يتفاعل فيه الندى مع الضوء والأشجار

والزهور والعشب وفي إطار رصد لحركة انثيال الندى واستكانته أكاليل متألفة
للخضرة والخصب إذ يرد:

صباح الخير

يا أندى زهور الكون، يا دفلى

صباح ينعش الدنيا

ويسعفها، فلا تبلى

صباح للندى المزهو، للأشجار

للعشب الذي أرخى ذوائب فتنة

وامتد مخضلا

صباح الخير يهمس لي

ويوقظني حنان عيونك الجدلى

صباح، صبحتني فيه عيناك

توزع سحرها شهدا

وتغدق فيضها ظلا

صباح الخير عيناك

تحدثني، وتمسك بي

وتكتم سرها خجلى

....

صباح الخير

صَبَّحَ وردك الوسنان مفتون

دنا من ربه وجداً

وشف حنينه ألماً

توهج، فاض، حدث نخلة، صلى

بحبك هومت روحي

وشع بقلبي الإصباح

يا أندى زهور الكون، يا دفلَى

تتأثت بنية اللغة الشعرية في هذه القصيدة عبر مسارات التوهج من مستويين، فأما الأول فهو ملفوظ ينهل من عطاءات الحواس بلورته الإيقاعية (صباح الخير، صباح الخير، صباح الخير) و(صباح، صباح، صباح، صباح) و(صحبتني، صبح) التي شكلت هندسة خاصة لبنية هذا الزمن المتوهج المؤذن بانقشاع ليل طويل يتسلل من النص الغائب، زد على ذلك أنها شكلت بؤرة ضوئية فاضت على جسد القصيدة منذ الصورة التشبيهية المعكوسة⁽²³⁾ (صباح الخير عيناك)، إذ شكل تماهي الطرفين التشبيهيين تشفيراً دلاليّاً يتوحد تحت سلطته متخيل القارئ والنص معاً إذ لا يمكننا أن نتفاعل مع عنوان متوهج كهذا إلا إذا استحضرنّا ذاكرته الحافلة بطقوس الاجتياز من زمن ساكن معتم صوب زمن متألق حيوي، وهي ذاكرة تسيطر على مرجعية القارئ وتحفره باتجاه التوغل في تفاصيل النص للكشف عن حدود هذا التعالق الدلالي ومسوغات توظيف هذا النمط التشبيهي النادر، وأما المستوى الآخر، فهو توهج يستلهم من الأسطر الستة الأخيرة.

ومن منطلق رؤيتنا النقدية التي اصطفت مرتكزاً لها، فلا بأس من التلث عند رموز التوهج لاستجلاء ما أغدقته على بنية القصيدة، فثمة أمكنة ممتدة يسري فيها شعاع ذلك الصباح (المشبه) - والذي منحتة العينان دلالتها النفسية

- وهي (الكون/ الدنيا/ الأشجار/ العشب الممتد) وكلها ملفوظات مكانية تؤشر أطراً رحيبة غير منصاعة لقاموس الحواجز، إزاء ابتهاجها بوهج الضوء وقد أكدت القرائن الاستعارية (ينعش، مزهو، مخضل) خصوصية ذلك الصباح وقدرته على أن يتوغل إلى صميم الأمكنة فيمنحها البهجة السرمدية ... وفي إطار تقنية فنية أفلحت في أن تسقط ما تحسه (أنا) الشاعر من نشوة على ما حوله من أمكنة وشجتها الخضرة بمستوياتها المتباينة.

وحين نصل إلى (صباح الخير، يهمس لي...) فإن النص ينعطف منعطفاً آخر، ففي الوقت الذي يؤشر فيه متخيل التشبيه التماهي بين المشبه والمشبه به، فإن الشاعر يحيط (أناه) من كل الجهات بهما وفي إطار تراسلي بين، فتارة المشبه (صباح الخير) (يهمس) وأخرى العينان (المشبه به) تتشكل بسجايَا الصباح فتغدق ظلاً وتوزع (شهداً)، ثم يعود النص وبوعي جمالي ليشد الوثاق التشبيهي بينهما فيرد (صباح الخير عيناك) مشكلاً هالة دلالية تربط عنوان القصيدة بهذا المفصل من مفاصلها، وقد تحيل ضمناً إلى طبيعة ذلك الزمن الذي أغدقته تلك العينان على (أنا) الشاعر، وقد منحته الاستعارة المكنية سجية الإفصاح، وعبر قرائن استعارية متصادمة (تحدثني/ تكتم سرها/ تمسك بي/ خلجي) لتتشكل صورة سمعية توحد بين همسات المشبه (صباح الخير/ يهمس لي) وبين نبرات صوت المشبه به (عيناك) ليؤشر هذا التفاوت الصوتي بين الهمس والجهر اتصالاً روحياً بين (أنا) الشاعر و(أنا) المخاطبة، إذ استطاعت أن تجتاز به ومعه سدود الزمن باتجاه صباح نفسي خاص.

وتومئ القصيدة في الأسطر الثمانية الأخيرة إلى محرق الرؤية، إذ تستحضر ذاكرة النص استهلاله القصيدة (صباح الخير، يا اندي زهور الكون يا دفلي) كي تبعث عضادتين نغميتين تمور بينهما حركة دلالية دائبة تؤشر وجداً إشراقياً طاغياً تنفلت فيه (أنا) الشاعر من دجى المادة وصولاً إلى بهاء الروح وتبدأ هذه الحركة من (أنا) الشاعر مرتبطة بالميتافيزيقا بدلالة الأفعال (دنا)

(شف) ولتعود متوهجة (بحنينها المتألق) إلى أرض منحتها (النخلة) هيبة وهوية
ومن ثم العودة إلى السمو من خلال الفعل (صلى).

وتشكل (الدفلى) بؤرة فنية تلح على ذاكرة القصيدة فتضيء استهلالها -
وتكون الكلمة الأخيرة التي تقفل بها - تفلح في أن تجتاز ضفافها المألوفة لتغدو
تورية تخرق توقع القارئ في قدرته على اقتناص معناها القاصي أو فك مغاليق
بنيتها الغائبة لتنتفتح ومضاتها الرمزية باتجاه إيقاد أفق انتظار النص على كل
الاحتمالات.

تكشف قصيدة (الرقص حباً)⁽²⁴⁾ عن بلورة فنية تكثف شعريتها تموجات
التوهج وانعكاساتها على بنية النص، إذ يرد:

تألقي في سماء الوجد أغنية
فقد ظمئنا لبوح شفه ألق
جرى بنا الوقت لم نحسب له ثمنا
وغادرتنا سنين العمر تنهرق
فما عرفنا معاني الشمس ساطعة
ولا فهمنا الشجون التي يأتي بها الشفق
إذا مشينا يسير الدرب في عجل
وإن ركضنا.. ضيعت خطونا الطرق
احس عمري في الحياة قطا حرش
يخاثل الصياد من حيث ينطلق
كأنما الدنيا التي عشنا بلا طعم
واننا في انتظار الذي نبغيه نحترق.

....

تحدثني، حاوريني، وأشعلي أفقي
وراقصيني نغني الليل حتى ينجلي الغسق
تبارك الله، أنت واللحن الذي يجري على مهل
مشعشع الساعات هذا الليل من وسط
الحشد ياتلق

تألقي في الرقص يا زهرة الدراق

..

تحدثني رافقي خطوي، بلا وجل

لا تحدث هيمنة (الأنا) أفق انتظار تقليدي، إذ إنها تنزع صوب أبعاد
درامية تؤسس بنية هذه القصيدة التي تستوعب التوهج بوصفه استراتيجية
نصية تستجلي النسق الغائب فثمة تمركز بين لتقنية الارتجاع الفني
(Flash-Back) توطرها بوعي دلالي اللحظة المتأرجحة بين الحاضر والمستقبل
وقد منحتها أفعال الأمر (تألقي، تحدثني، حاوريني، أشعلي، راقصيني، تحدثني،
رافقي)، ساحة استشفاف نبرات الاحتراق الفينيقي المبني عن انتفاضة الانبعث
وهي لحظة تتلو - بالضرورة - زمن الهزيمة والاستسلام كثفتها صورة التشبيه
التمثيلي (أحس عمري في الحياة قطا حرش/ يخاتل الصياد من حيث ينطلق)،
إذ يتسلل ليل نفس لا يضيء، أفقه إلا وهج الرصاص المفضي إلى موت محقق
أكده الفعل (يخاتل) المفصح عن حركة المباغته والانقضاض، وتفصح ثنائية
[الصياد/ الفريسة (القطا)] بُرمَ الشاعر بقيد الآخر (الصياد المدجج بآليات
الجحيم) الذي يحول دون انطلاقته. ويقول الشاعر: (وإننا في انتظار الذي نبغيه
نحترق) نحسد أن حريقاً قد شب في (أنا) الشاعر دون أن يكون فعله ترميداً

ودخائناً بل إنه توق إلى تجاوز سكونية زمنه (الدنيا التي عشنا بلا طعم) باتجاه فردوس جديد تضيئه تلك المخاطبة.

وحين نعود إلى (تألقي في سماء الوجد أغنية...) و (... أشعلي أفقي) نجد أن ثمة تعالقاً دلاليّاً يربط مستهل اللوحة بخاتمتها كما أنه يوقد في النص سماء جديدة لا تشبه السماء التي ينتمي إليها الآخرون، وإنما يصوغها متخيل التشبيه التمثيلي فلا تتجلى لنا (سماء الوجد) إلا متقدمة ويكثف هذا التوهج الانزياح الاستعاري (تحدثني... أشعلي أفقي) كما أن تماهياً نغمياً نشهده عبر النفاوت الصوتي لنبرات تلك المخاطبة (البوح) ← الحديث ← الحوار ← الغناء، التي شكلت قوام صورة سمعية رفدتها محمولات (الألق والاشتغال) بمديات تراسلية بيد أننا لو أشرنا دلالات هذا التدرج لتجلى التناظر الدلالي المفصح عن هندسة واعية للصورة السمعية، إذ يتأطر الصوت الخفيض (البوح، الحديث، الحوار) بالصوت الجهير (أغنية، نغني) في إطار ثنائية متصادمة تهيمن على خاتمة هذا المقتطف الشعري، إذ تعلو تلك النبرات، ثم تعاود الانخفاض (تحدثني) تكريساً لرغبة النص في إبراز النشوة بحضور ذلك الصوت والتوق الواعي إلى إشراك الآخر وتهميشه أخرى. وقد أفلح الفعل المستعار (تألقي) في أن يغدق على تلك المخاطبة سجايا متقدمة تتسق ووهج تلك الليلة التي غيببت النشوة فيها عتمة الغسق وشهدت انبلاج صبح جديد خاص، بيد أن حشد أفعال الأمر يحدث ارتجاجاً دلاليّاً في قناعة القارئ، إذ إن طبيعة فعل الأمر تؤثر رجاء استحضار الصوت الموقع (تحدثني، حاوريني) والحركة المنتشية (راقصيني) والوهج اللذيذ (تألقي) والضوء الباهر (أشعلي) والألفة الدائمة (رافقي) من عمق المستقبل، وقد أكد هذا التأويل استدعاء متخيل الاستعارة التصريحية (زهرة الدراق) لا ثمر الدراق، وإن أفلحت هذه الزهرة (اللفظ المستعار) في أن تهب - تحت خيمة الاستعارة التصريحية - المخاطبة المحتجة خلف أستار الزمن عطرها ولونها

إن التواشج الإيحائي لفضاءات هذه الأفعال قد فضح بعدين، أما الأول فقد أشار إلى سجية هذه المخاطبة المؤملة التي عبر اندغامها بالأفعال على هيئة (ياء المخاطبة) عن أنها لا تأتي ساكنة وإنما معبأة بموسيقى الحياة، وكشف البعد الآخر عن عتمة الراهن الذي يلف بسكونيته (أنا) الشاعر التواقة إلى اجتيازه برفقة تلك الأنثى صوب عالم جديد متوهج.

ويفتح عنوان قصيدة (في جلال النور)⁽²⁵⁾ المكتنز بدلالاته الضوئية بوابة النص باتجاه تشكيلات التوهج التي منحت وقدها مناجاة الشاعر:

عيناك، ما أسرف العشاق في العشق

ما قالوا وما فعلوا،

وما أبدع النحل في تطوافه بالزهر

ما شف عنه الرائق العسل

عيناك حين ابتسام الصبح منطلق

للصحوة البكر يجلو سرها العاشق الثمل

عيناك في الليل سمار وأغنية

أصداء دف عميق الوقع ينهمل

عيناك أطياف ذكرى ما لها صور

يذكي بها الشوق نار الذي

في حبه الأحباب قد رحلوا

عيناك يا عينك من أي أودية

تأتي بهذا السحر؟!

من ذا يغني لها شعراً فيأسرها

ويزدهي في عمقها الباذخ الخجل
 عيناك في البيت قنديل ومدفأة
 كتاب وجد على ابق أسرار الهوى
 والحب يشتمل
 عيناك عند الفراق المر موجدة
 للوصل فل زاهر.. عابق خضل
 عيناك في الأزمان عمر لا حدود له
 مرهونة أيامه بالذي
 في عشقه الأيام تشتعل
 عيناك يا هذا المدى فتنة
 في ما تجلى الخالق المبدع الباري
 بأي من جلال النور تكتحل

لا يمكن أن نتعامل مع تلك المخاطبة إلا على أساس أنها كيان حسي يحمل في جوهره مديات رامزة بعيدة المنال، وقد أكدت هذه الرؤية الإشارات المكثفة باتجاه العينين وفي إطار مكابدة جمالية تصوغ لوحة تشبيهية طريفة - تستوعب القصيدة - وترتكز إلى اتجاهين أساسيين من التشبيه أحدهما يركز الدلالة الحسية، فيحشد أطرافاً تشبيهية محسوسة، تنهل من عطاءات الحواس الخمس، ووفق المخطط التالي:

سمار، أغنية، أصداء دف ← حاسة السمع

قنديل، فل زاهر ← حاسة البصر

مدفأة، فل خضال ← حاسة اللمس

الرائق العسل ← حاسة الذوق

فل عابق ← حاسة الشم

ويسعى الاتجاه الآخر وبوعي فني إلى أن يخلق بالمشبه (عيناك) في أفق التجريد واللامحسوس (منطلق للصحو البكر، أطياف ذكرى، موجدة الوصل، عمر لا حدود له، فتنة)، ويشكل هذان الاتجاهان اصطراعاً دلاليًا يفضي إلى تحفيز مخيلة القارئ باتجاه استكناه ذلك الرمز واستبطان بنيته الغائبة.

والتضاد اللحمة والسداة في هذه القصيدة إذ إننا نقتنص زمنين متصادمين يهيمن على فضاء النص هما (الصبح/ الليل)، أحدهما زمن متوهج يعزز عنفوانه التصادم بين حالتي (الصحو/ الثمل)، إذ تتوحد الحالتان في حضرة هاتين العينين، وأما الزمن الآخر فإنه زمن معتم يسعى متخيل الجمع إلى أن يمحى عتمته الساكنة حين يستدعي رموزاً تضج بالحياة وإيقاعاتها المتسقة (سمار)، (أغنية)، (و دف عميق الوقع ينهمل) قادرة على أن تسلب دهاليز الليل دلالتها المكرورة لتمنحها فضاءات نهار نفسي مشرق.

وثمة مفارقة طريفة بين سجاياء التوهج داخل النص تتولد من التضاد الدلالي بين صورتَي التشبيه التثميلي (عيناك أطياف ذكرى ما لها صور يذكي بها الشوق نار الذي في حبه الأحباب قد رحلوا) و(عيناك - في الأزمان - عمر لا حدود له مرهونة أيامه بالذي في عشقه الأيام تشتعل)، حيث يتجلى التضاد الأول بين المحمولات الإشارية للمشبهين به (أطياف ذكرى) و(عمر لا حدود له) أضواء الأول الزمن الماضي، ونم الآخر عن انفتاح اللحظة الزمنية على كل المستويات، وقد كثفت شبه الجملة الاعتراضية (في الأزمان) هذه السعة. وأما التضاد الآخر فهو كامن في طبيعة التوهج وقد شكلت صورتان طرفي هذا التضاد، فأما الطرف الأول، فهو توهج يفضي إلى احتراق ورماد وسكونية، لذلك فهو يرد منفياً (ما لها صور) تكريساً لقدرة تلك العيون على أن تستدعي

الذكريات الحافلة بالرضا، ويحيل الطرف الآخر من التضاد إلى أجواء زاخرة بالآلق إذ إن متخيل الاستعارة منح الأيام (المستعار له) وقدأ ولهيباً لذا فإن هذا الانزياح الدلالي قد اصطفى اللفظ المستعار (مرهونة) كي يضع قيداً زمنياً بين أيام العمر واللحظات المتوهجة.

وتسجل بنية تشبيه الجمع في (عينك في البيت قنديل ومدفأة وكتاب وجد... يشتمل) انتقاله تتيح لمتخيل القارئ أن يحيط بطبيعة العلاقة التي تربط (أنا) الشاعر لتلك المخاطبة - التي تجلت لنا عبر عينيها اللتين تستشرفان المستقبل وتحديانه - إذ يبوح البيت (المكان المغلق) بأكثر من دلالة نستشعر من خلالها مستويين للتوهج، أما الأول فهو توهج يدرك بالحواس ويحيل إلى قمع الظلام (قنديل)، ويؤشر انهزام البرد (مدفأة)، وكلاهما رموز تنم عن احتفاء الشاعر بذلك الحضور الذي سطع على روحه وبدا منعكساً على ملامح المكان، الذي أغلقه رغبة منه في الاستئثار به، وأما التوهج الآخر فهو معنوي يستقي من القسم التشبيهي الثالث الذي جاء على هيئة تشبيه تمثيلي (كتاب وجد على أدق أسرار الهوى والحب يشتمل)، إذ لا يمكن أن نتصور ذلك الكتاب إلا متآلفاً يستوحى من الوجد والهوى سعي الوجد.

لقد شاء مخيال تشبيه الجمع أن يبلور صورة كبيرة استوعبت القصيدة كلها ومحورها الأساسي أو الطرف المتفرد فيها هو (عيناك) إزاء فيض من الأطراف التشبيهية المتباينة الدلالة، بيد أن متخيل النص يستثمر إيقاعية التكرار فيفرض من حضور المشبه (عيناك) مفصلاً دلالياً ترنيمياً يكشف عن حميمية الوشيجة التي تربط الشاعر بهاتين العينين مبلوراً شذرة فنية طريفة تؤثر حضور نمط آخر هو التشبيه المقرون، وبذلك فإن مخيال الشاعر قد والف، وبوعي منه، بين أكثر من ضرب تشبيهي (تشبيه جمع، تشبيه بليغ، وتشبيه تمثيلي، تشبيه مقرون)، موالفة تتسق وخصوصية ذلك الرمز وانثيالاته التي تشع في أكثر من اتجاه.

وتكون (النار الأزلية) بؤرة للتوهج في قصيدة (وردة العشق)⁽²⁶⁾، وهي تتمحور حول هذه الوردة التي يغلفها الرمز بأهدابه، ويقف الشاعر مناجياً إياها بقوله:

يا وردة عشقي
حين ينام الناس
وتطفأ أنوار الشرفات
يظل وحيداً زورق ليلي
يخطب في بحر الشوق الهاجس
يلقيني تنفأ وشظايا
يا وردة عشقي
حين يغيب الصوت الدافئ عن دنياي
وتمتلئ الساحة
بطيور الشوق الملتاعة
أستدعي وجهك في العتمة
ليضيء الكون، فترشقني
أشجار الحلم بليلة حب سحرية

* * *

يا وردة عشقي
ها إنني قد جئت إليك يسابقي قلبي
فخذي بين يديك

خذي مني تعباً وترّاً ضمني

.....

ماذا يا وردة عشقي في عمق حنيني

تعطيني

فاخروض غمار النار ...

أصهل عبر الطرقات أناديك

أجري نحوك أين؟

وأي طريق يشفي ولها يرتج بصاحبه؟

يا وردة عشق برية

يا وردة عشقي، زاد الشوق، وعز البوح

واتعب قلبي الا اسمع يوماً

نبض الصوت الدافئ يأتيني

عزف لحون قمرية

لا يمكن الدخول إلى رحاب قصيدة (وردة العشق) إلا في ضوء هذا التداخل المتواشج بين الوعي واللاوعي أو الشعور واللاشعور لأن طبيعة الزمن الذي يحكم أجواء القصيدة هو زمن العتمة وغياب ألق (تطفأ أنوار الشرفات) مما يعزز حالة التأرجح بين (الحلم والواقع) إذ تنزاح السدود أمام طوفان اللاشعور فإذا بـ (أنا) الشاعر (زورق وحيد يخط في بحر الشوق الهاجس) ولأن الزمن الذي تركز إليه القصيدة معتم وبارد وساكن، فإن أدق التفاصيل تتسلسل إلى ذاكرة النص فيلاحق متخيل الصورة التشبيهية (طيور الشوق المتلعة)، فإذا بـ (أنا) (الشاعر/الساردة) تنغمر في مسارب لا نهاية لها.

وفي عمق اللاشعور وعبر خضمه العارم يلوح في عالم العتمة المطبقة وجه استدعته الذاكرة ليمنح المكان ألقه، بل يستحيل الكون معين توهج دائم، ويتوغل ذهن الشاعر في عالم الحلم فإذا بشذا هذه الوردية يغمر فضاءاته، فتحضر (النار الأزلية) رمزاً متوهجاً يؤشر ديمومة وقد الوجد وعته في أن، وقد عزز هذه المكابدة الانزياح الاستعاري المتمركز في الفعل (أخوض) كما كشف اللفظ (غمار) استجابة النار ... (المستعار له) لتحول في فضائها الدلالية، إذ يمنحها البحر (المستعار منه) امتداده وعمقه واحتمالاته المتأرجحة بين الهلاك والنجاة. ويعنفوان الجواد تنطلق (أنا) النص باحثة عن وردة العشق المنقوشة أصلاً على جدار الروح وقد عزز عبثية البحث عنها خارج الذات أداتا الاستفهام (ماذا، أين)، ويبوح الفعل المستعار (أصهل) عن لحظات الغضب العارمة التي تجتاح (الأنا) الباحثة عن تلك الوردية بين ركام الحاضر وحيرتها إزاء غيابها المباغت.

يشكل نداء هذه الوردية خمس مرات (يا وردة عشقي، يا وردة عشقي، يا وردة عشقي، يا وردة عشقي، يا وردة عشقي) لازمة نغمية ودلالية في أن، إذ لا ينقى غليل الشاعر إلا بترداد هذا النداء الموحى بالتحب وربما الاستغاثة على الرغم من خلو المكان من هذه الوردية - التي وهبت العشق نضارتها ومدلولاتها الحسية المألوفة - ويعوض متخيل النص عن ذلك الفقد باستحضارها في عالم الحلم وفي ظل غياب الوعي الحاد بعمق المكابدة وحلول العتمة النفسية الثقيلة.

وتطفئ الأفعال المضارعة على عموم اللوحة الشعرية بمساحتها الزمنية الممتدة من اللحظة الآنية القائمة والمتجهة صوب مستقبل لا وجه له ولا ملامح، إذ تطبعه العتمة الدامسة، ولا مناص من نشدان التوهج عبر الحلم فيستنجد النص باللاشعور، ولكن النجدة تأتي على هيتتين، تمزق الأولى اتزان الشاعر وهدوءه (تنفأً وشظايا) إذ تندفع تفاصيل ذكرى مؤلمة ويشرق في غمرة هذا الضياع، وفي خضم الذكرى ألق وجهه يطل من عمق العتمة، فإذا بكل شيء يتوهج

إفصاحاً عن إن معين اللاشعور بقدر ما يعذب الشاعر، إذ يكرس أجواء العتمة والتيه، فإنه قد يستل من بين رماد الماضي ذكرى متقدة تعيد للشاعر عنفوانه وتسوغ له التواصل مع الحياة المكنى عنها بالبحث الدائب عن وردة العشق وشذاها الذي يوقد مديات دلالية متسعة تنسحب على عالمي اللاشعور والشعور معاً، إذ يتماهيان في حضرة هذا الاندفاع.

ويشخص التوهج في هيئات مختلفة، فهي هو في قصيدة (ليلة الورد)⁽²⁷⁾ يبرز ضراماً ينبعث من معين الشوق المتجسم في قبلة، إذ يقفل صوت الشاعر قصيدته، بقوله:

يا قبلة لم تسارع نحونا غسقا
أرجوك أرجوك يا قبلة الشوق نادينا
نلبي لك النجوى، ويظمننا
فيك ضرام، على البعد، ظل يصلينا
العمر في ليلة الورد، هل ورد يباغته
وقت القطاف وتبديد المحبينا؟

تجمع (قبلة الشوق) في عالمها بين متناقضين لهب (الضرام) الموجد (يصلينا) من جانب ومن الجانب الآخر ألق الضوء المبدد لعتمة الغسق التي تشكل مهاد اللوحة الشعرية إذ تهدأ الأصوات وتغيب الأضواء تتوهج حرارة الشوق، وكأن الشاعر ينتبه إلى أن الموسم ليس موسم الغبطة ولقاء الأحبة، إذ إنه يشهد زمن غروب العشق، وقد كرس هذا التأويل (وقت القطاف) وأقول زمن العطاء، إذ لم يجد نداء الشاعر المتكرر (يا قبلة.... يا قبلة الشوق) و(نادينا نلبي لك النجوى) ولا رجأؤه (أرجوك، أرجوك) أي صدى، إذ جاء في ليل تلف عتمته نبض العنفوان المرموز بالورد.

وتومئ قصيدة (قبلتني الجديدة)⁽²⁸⁾ إلى تصادم دلالي يؤشر انبعاث التوهج من أعماق الرماد وأكداسه الباردة على هيئة ومضة خاطفة عكسها صوت الشاعر وتساؤلاته:

أحقاً تهدم فينا المعاني

وفي كل يوم نفرط في الأمنيات

قليلاً.. قليلاً

ونخسر، نلحم لكننا لا نلاقي

لحم الليالي بديلاً

وتكشفنا لحظة من رماد الومض

أو صحوة كالمنام؟

تهب الاستعارة التجسيمية المعاني (المستعار له) سمات مادية فتشمخ صرحاً في مخيلة الشاعر، وهو لا يصدق انهيارها لذلك يحتضن الاستفهام صورته الشعرية المغموسة بالدهشة والأسى وتكني عبارة (في كل يوم) عن رتبة الحياة البليدة التي يخسر فيها الإنسان وهج الأمنيات، ويعزز تكرار (قليلاً، قليلاً) هذا الفقد الذي لا يعوض ولا بديل له، وفي غمرة هذا الانطفاء يشع فجأة بصيص ينبعث من خلال الرماد المعتم، إنه شاهد على ألق خبا ولن يتوهج من جديد، وقد أكد هذا التأويل السقف الزمني الخاطف لـ (لحظة). وتتولى الصورة التشبيهية المرسلة الإفصاح عن هذا المعنى إذ تقترن الصحوة (المشبه) بنقيضها المنام (المشبه به) وما وجه الشبه الجامع بينهما إلا الانغمار في عالم الخدر والسهو والانصراف عن عنفوان الحياة ولكن ثمة حساً تفاؤلياً تكشفه هذه الصورة التشبيهية، فالمنام مؤقت، وهو آيل للصحو، الصحوة التي تتواصل مع الحياة، وقد عكسها بوح الشاعر في خاتمة القصيدة:

أمالت على كتفي رأسها

ففتح في القلب زهر

وشعشع في الروح وهج نبي عبر

تحيلنا هذه الخاتمة إلى مستهل القصيدة التي يبدؤها الشاعر بقوله:
(أمالت على كتفي رأسها) توفاً إلى إحداث إيقاعية دلالية تواشج بين الاستهلال والخاتمة وهي تسجل ضمناً رغبة النص في استحضار هذه الكناية المكتنزة بالمبادرة كما أنهما (الاستهلال والخاتمة) يبلوران مع عنوان القصيدة (قبلتني الجديدة) صورة كنائية كبيرة تشير إلى رغبة تلك المرأة في الاكتمال بالآخر ومكابرة (أنا) الشاعر عن الاستجابة، ولكننا ما إن نتوغل في الخاتمة حتى نحس انعطافاً في المدلولات المضمونية في القصيدة، حيث لم تنجح أكداً الرمد في أن تطفئ وهج القلب الحي، إذ يجد له رفيقاً يمدد بالعنفوان، وتنغمر الروح بدفء ذلك الوهج ...، إلا أن إقفال القصيدة بالفعل الماضي (عبر) يؤشر احتمالات الغياب والفقد، كما أنه يعيد القصيدة إلى أجواء الحسرة والأسف.

وبعد؛ فإن ألفاظ التوهج قد شكلت نسقاً متكاملأ في بنية قصائد مجموعة (حورية العاشق) للشاعر علي عبدالله خليفة، وهي قد تومئ إلى احتراق فينيقي مؤذن بانتفاضة الحياة وانبعاثها من جديد في ظل أجواء روحانية تنعق من أغلاق الجسد، أو إنها تحيل إلى احتراق مؤذن بالانطفاء، ولذلك فإن ألفاظ التوهج تتراوح ما بين هذين التحوّلين، فهي تارة (قبس، نور، قنديل، مدفأة، فوانيس، شموع، شهاب، وهج الشمس، ألح، سراج، شع، توهج، ...) وتارة هي: (سعير، بركان، جحيم، حمم، لظى، رصاص، وقود حريق، رمد، نار، ضرام، جمر، جذوة، لهيب، تمور، يصلّي) لتتخلق من هذه الألفاظ شبكة علاقات جديدة ترفد الصورة البيانية بمدلولات مغايرة تستقي من مناخ النص فتتجلى صور بيانية مركبة قد تماهى بين الاستعارة والتشبيه، وقد يصوغ المخيال الانزياحي

صوراً تشبيهية كبيرة ذات هندسة تشكل قوامها لبنات تشبيهية وفي إطار مسميات تقليدية منها تشبيه الجمع أو التشبيه المقرون والتشبيه الملفوف...، ولا تغيب الصورة الكنائية التي يتخذ فيها المهاد المادي لحركة اللهب واحتراق الفراشة - على سبيل الاستدلال - بعداً ترميزياً يحيل إلى النسق الغائب.

وإذ يتحرك الخيال حركة مجنحة لاقتناص مديات الضوء التي يحدثها التوهج المكنون في قطرات الندى، والعشب الممتدة والشجر المخض، وزهرة الدفلى وزهرة اللوتس، وزهرة الدراق، والياسمين والسوسن... إلخ). فإن التوهج ينزاح من ضفافه المألوفة باتجاه إحداث هالة من الإحياء الجديدة التي تمنح الصورة البيانية وقد التجربة الشعورية واحتراقات (الأنا) في حضرتها.

لقد استوعب التوهج أكثر من حاسة معبرة عن مدياته الضوئية المتباينة، فالتوهج خارج النص ليس تشغيلاً لحاستي البصر واللمس حسب، ولكنه في إطار النص يستحضر عطاءات الحواس الخمس، ولاسيما حاسة البصر إذ يمنح ضوء التوهج اللاهب الألوان إما يباساً، أو تألقاً وانبهاراً. فضلاً عن أن كيان التوهج الرمزي يكشف عن نبذ (الأنا) لليل وأستاره المدلهمة، وهو غالباً ما يكون ليلاً نفسياً خاصاً.

ولقد خلق التوهج - بما لا يقبل الشك - قصيدة ذات رؤى خاصة، نكاد من خلالها نبصر ملامح الشاعر لحظة صياغة النص. وهي قصيدة تحتضن التوهج في أكثر من تقنية شعرية وأسلوبية، لا سيما في ذلك النزوع الواضح صوب الدرامية والقصصية عبر حوارية بين الشاعر و(أناه) طوراً، وبين الشاعر والآخر طوراً آخر، ومن خلال الارتجاع الفني الذي يستدعي الماضي الملتهب، ويقارنه بالحاضر المنطفي وبالعكس.

الهوامش

- (1) علي عبدالله خليفة، حورية العاشق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م.
- (2) ينظر: الدكتور وجدان عبدالإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، مكتبة دار الحياة، بيروت 1997م، ص 150، كما ينظر للاستزادة كتابنا: الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي، المؤسسة المصرية اللبنانية، القاهرة 1999م، ص 184.
- (3) علي عبدالله خليفة، ص 7 - ص 16.
- (4) وتقترب هذه الاستعارة (العنادية) في بنيتها مما أسماه البلاغيون القدامى بالاستعارة التلميحية التي من أغراضها إيراد غير الحسن بصورة شيء مليح للاستطراف - على حد تعبير القزويني - ينظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، المجلد الثاني، ج 5/ ص 64.
- (5) ابن منظور: لسان العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة (دون تاريخ)، مادة (م ت ع).
- (6) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974م، ص 320.
- (7) علي عبدالله خليفة، ص 89 - ص 99.
- (8) ابن منظور، مادة (ق ط 1).
- (9) يورد ابن منظور نقلاً عن القراء: يقال في المثل أنه لأدل من قطاة، لأنها ترد الماء ليلاً من الفلاة البعيدة. ينظر: نفسه مادة (ق ط 1).
- (10) نفسه، مادة (س ر ج).
- (11) مجدي وهبة، ص 110.
- (12) نفسه، ص 329.
- (13) ينظر: ابن منظور، مادة (ق ط 1).
- (14) يورد الدكتور عبدالعزيز المقالح - أثناء تحليله لمجموعة (جنانز معلقة) للشاعر/ عبدالرزاق الربيعي - حكاية الأعرابي الذي تزوج بجنية وقد حرص على أن لا ترى البرق لأنه مجرد أن تراه ستختفي عن حياته، وعلى الرغم من حرصه، فإنها ترى البرق وتختفي، ينظر: الدكتور عبدالعزيز المقالح، أبجديات، ملحق الثورة الثقافية، العدد 13136، صنعاء 30/ أكتوبر/ 2000م.

- (15) ابن منظور، مادة (خ ت ل).
- (16) علي عبدالله خليفة. ص 27 - ص 34.
- (17) نفسه، ص 79 - ص 84.
- (18) نفسه، ص 105 - ص 108.
- (19) نفسه، ص 45 - ص 53.
- (20) نفسه، ص 116 - ص 117.
- (21) نفسه، ص 71 - ص 73.
- (22) نفسه، ص 17 - ص 19.
- (23) التشبيه المعكوس، هو نمط تشبيهي قال عنه ابن جني (ت 392هـ): «هذا فصل من فصول العربية نجده في معاني العرب، كما نجده في معاني الأعراب» ولا تكاد تجد شيئاً من ذلك إلا والغرض منه المبالغة». وأوماً العلوي (ت 745هـ) إلى جماليات هذا الضرب البياني، بقوله: «ابن مطرد العادة في البلاغة على تشبيه الأدنى بالأعلى، فإذا جاء خلاف ذلك فهو معكوس»، ينظر على التوالي: ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت (دون تاريخ)، ج 1/ ص 300، كما ينظر: العلوي، كتاب الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت 1983م، ج 1/ ص 309.

- (24) علي عبدالله خليفة، ص 39 - ص 41.
- (25) نفسه، ص 63 - ص 66.
- (26) نفسه، ص 59 - ص 61.
- (27) نفسه، ص 86 - ص 87.
- (28) نفسه، ص 119 - ص 123.

* * *